Gheorghe Grigurcu



Peisaj critic

I



eseuri/critică



Gheorghe Grigurcu

Peisaj Critic

I



Cartea Românească

1993

Lămurire

Prezentul volum reunește o serie de comentarii critice scrise și publicate sub dictatura de curînd abolită. Cititorul va judeca măsura în care ele se împotrivesc presiunii acesteia, izbutind a se feri de compromisuri, a păstra o atitudine de onestitate. Uneori simpla, neutrala afirmare a valorii era suspectată de către nonvaloarea urcată în fotoliile „îndrumării" și deciziei fără drept de apel. Alteori, în clipele de somnolare ori pur și simplu de ineficiență a „vigilenței" (în cele două variante ale ei: oficială și oficioasă, aceasta din urmă ilustrată cu zel de reviste precum *Săptămîna* și *Luceafărul*), izbuteau a se strecura către tipar, ca prin urechile acului, texte polemice, fățiș protestatare. Ele marcau zilele de satisfacție ale criticului, sărbătorile lui de suflet, cu zgîrcenie presărate într-un calendar al hazardului. Întrucît a lua apărarea lui E. Lovinescu ori a aminti contradicțiile lui G. Călinescu, a scrie fără opreliști o cronică despre M. Ungheanu ori a-i răspunde lui Dan Zamfirescu nu erau chiar treburi lesnicioase. Nădăjduim că va veni în curînd un timp atît de saturat de conștiință și de libera ei exercitare, încît tristele noastre pățanii care ne-au consumat cea mai mare parte din viață vor părea incredibile. Dar pentru ca acest basm al domniei spiritului să se întrupeze într-o realitate durabilă, e necesar să consemnăm anomalia, s-o utilizăm ca pe un *memento*. Și, în orice caz, să nu pierdem din vedere una din

cele mai absurde situaţii, cea a dispariţiei treptate a autorilor români, dizolvaţi instantaneu în neant, în clipa în care emigrau ori îşi „pierdeau dreptul de semnătură". Ca şi cum scrierile lor n-ar fi căpătat tot atît de instantaneu, în faţa acestor stupide represalii, sensul unor acte de acuzare de primă mînă împotriva totalitarismului, indiferent de tema ori de factura lor stilistică. Cu emoţie şi mîndrie, cartea de faţă îşi propune, poate că cea dintîi după Revoluţie, a readuce la locul lor o seamă de nume interzise pînă ieri. Este evocată astfel o comuniune de spirit şi de literă de care am fost lipsiţi cu brutalitate, de care avem vitală nevoie. O comuniune a criticii române, care, o sperăm din toată inima, nu va mai fi scindată niciodată într-un chip atît de arbitrar şi de dureros.

28 martie 1990

P.S. Din motive uşor de înţeles, accept acum, în 1993, propunerea editurii ca această scriere să apară în două volume.

Edgar Papu, o conştiinţă barocă

Teoretician al barocului, Edgar Papu posedă el însuşi o conştiinţă barocă, ce-l diferenţiază vădit de maestrul său Tudor Vianu (manifestată, totuşi, în structurile apolinic-catedratice ale acestuia, în spiritul armonios şi meticulos al unei tehnici obiective; de altminteri, G. Călinescu semnalează „prezenţa persistentă a barocului tocmai la germani, naţie de tehnicieni, împinsă spre o minuţie meşteşugărească a detaliilor"). Propunîndu-şi a cerceta o seamă de *Orizonturi la început de veac* (Ed. Eminescu, 1982), eseistul probează prin chiar interesul său o caracteristică receptivitate barocă pentru mişcările antagonice ori numai divergente, pentru iregularitate, tensiune, oscilaţie în materia istorică. Susţinînd că prima jumătate „din ceea ce numim nediferenţiat *secolul XX* se află încă parţial cufundată în solul veacului al XIX-lea" şi argumentîndu-şi (nu tocmai convingător!) ideea prin împrejurarea că ar fi vorba numai de o „tentativă de *dezlipire*, de *desprindere*", suma mişcărilor avangardiste legîndu-se „polemic" de un trecut cu care apar solidare prin „firul litigiului, ca vehicul de raportare la ceva" (de fapt, în primele decenii ale veacului nostru se pun, într-un chip de netăgăduit, temeliile originalităţii acestuia, se impun marile sale „teme" care apoi vor fi reluate ca variaţiuni), dă expresie tocmai acelei mentalităţi atente la contraste pe care Eugenio D'Ors o socotea revelatoare pentru noţiunea

în cauză. Nu trebuie un efort prea mare pentru a constata cum paşii autorului se îndreaptă cu predilecție către un anume ideal morfologic-estetic, proiectat de intima sa alcătuire. O luptă intestină se desfăşoară între instrumentarul său raţionalist, limpid, potolit, cu valențe didactice, şi o sensibilitate răzvrătită, hiperbolizantă, aspirînd spre efecte de excepţie, savuros tentată, în planul critic, de *il meraviglioso, la stravaganza, la terribilità*. Un anume exhibiţionism cu neaşteptate rezonanțe în acest mediu auster, combinat cu înşişi factorii frenatori, o recurentă stare de „criză" şi ambiguitate, evocă acel „concept sistematic", în analogie cu sistemul nervos, cu sistemul vascular etc., prin care autorul celebrului studiu *Lo Baroco* propunea o concepție îndrăzneață, permițînd înțelegerea unor sinteze culturale bizuite pe asocierea punctelor îndepărtate şi pe disocierea celor apropiate. Aşa cum am arătat cu alte prilejuri, părintele protocronismului a întins nu o dată tentacule spre corespondețele cele mai insolite, dintr-o puternică tendință de a epata, sub semnul unei retorici grandioase a aparențelor. Crisalida unei ținute calm-integratoare, pozitiviste, de tip universitar, ascunde fluturele ispitei înscenărilor, a pompei, a riscului fastuos. O neimputabilă (fiind caracterologică) năzuință spre exagerare, spre practica iluziei, spre miraj rezultă din paginile sale. Tot ce poate fi mai străin de noi e intenția de a-l socoti, în înţelesul uzual al cuvîntului, un simulant, dar fiecare nouă ipostază abruptă e o „mască", un „artificiu" al personalității, o sublimată „mistificare" (formule eminamente consacrate în domeniul estetic şi, în consecință, nepeiorative). De unde, în serafismul său livresc, o „duplicitate", prezența obstinată a unei demonii a metamorfozelor, a ficționalismului spectacular, a deghizărilor (ce adoptă uneori înfățișarea unei eteroclite vocaţii a „adaptării"). Schimbările iuţi de registru, o abilă teatralitate teoretizantă ni-l recomandă drept un om al surprizelor. Chiar atitudinea față de critică a lui Edgar Papu poartă amprenta tensiunii lucid speculate, a convulsiei morale decorative, a conflictualului împins formal în labirintic: „Geniul celor mai mari poeți ai lumii ni se relevă, la început, asemenea unei vietăți vii şi sălbatice, pe care nu o poate domestici decît spiritul veacurilor (...) Adesea îţi deschide cursa atîtor neştiute şi neaşteptate supape de cunoaştere, încît te pierzi într-un adevărat labirint al înțelegerilor — al luminilor — aşa cum te-ai pierde în labirintul opus, care cuprinde beznele indesci-

frabile ale vieții". Interpretarea unui poet este plasată sub egida voluptuoasă a proteismului, mod de a acredita fascinația pentru jocul instabilității, pentru multiplicarea imaginii la infinit: „...ca natura, împrumută chipurile și metamorfozele miticului Proteu pînă a-și livra secretele. Cînd crezi că l-ai învins, el ia o nouă formă, urmînd să te angajeze la o serie nesfîrșită de lupte cu sensurile sale". Din amestecul de realitate și irealitate, dualism specific barocului, provine un circumstanțial „principiu" de poetică astfel formulat: „... realitatea literară și simbolul nu se mai separă prin nici o linie de frontieră. Ele se contopesc în *imaginea* și în *cuvîntul* său, care, transgresate în planul ilimitatului, desființează orice graniță, deci și aceea între lucru și semnificație". Foarte activ este baroc-mallarméanul „demon al analogiei", care determină în substanța critică rodnice intruziuni ale filosofiei presocratice („Saint-John Perse atinge, însă, punctul final, Alfa și Omega, o filosofie și aproape o teologie a apei, recuprinzînd, pe un grandios plan poetic, hrănit din toate straturile cunoștințelor moderne, universul ui Thales din Milet") ori ecleziastice („Benedictinul *pulvis es*... devine la Saint-John Perse *aqua es*...), ale unei viziuni cronospațiale („Am reflectat anume că spiritul clasic grecolatin reprezintă un anumit *timp* al Mediteranei. Realitatea mediteraneană ar putea fi, însă, privită și ca *spațiu*, ca sinteză sau ca notă comună a tuturor etapelor temporale ce se adună în bazinul ei"), mergînd, aceasta din urmă, pînă la o pretențioasă metaforă ideatică: „... am putea să considerăm sfîrșitul Evului Mediu ca un fel de *Olandă a timpului*. Se întîlnesc epoci asaltate de străina materie temporală a altor epoci, așa cum există și elemente naturale asaltate de alte elemente ale naturii, în speță pămîntul de apă, gata în orice clipă să-l năpădească". Ingenios barocă ne apare și antiteza dintre chipul în care autorul *Exilului* opune principiul lichid „contrapărții" sale „negative" care e uscăciunea și felul în care autorul *Plumbului* trăiește golul și pustiul tocmai prin umezeală, ceață, ploaie, adică prin „demersul negativ al apei": „Putem identifica aci o poziție aproape complet răsturnată față de aceea a opticii lui Bacovia. Ceea ce-i cu Ormuzd pentru unul devine Ahriman pentru celălalt". Nu mai puțin interesantă e latura de stilist a lui Edgar Papu, mereu inflorescentă, încărcată de o materie plastică frămîntată dar satisfăcută de sine, vag dilematică dar rezolvată în rotundități deseori de răsunet retoric. Sub unghi expresiv, scrisul

său care e o mixtură de ascetism și hedonism înclină spre o estetizare dintre cele mai acute din cîte cunoaște critica noastră actuală. Persuaziv, demonstrativ, neocolind patosul, nici timbrul propagandistic, se purifică prin subtilitatea cuvîntului, prin finețea asocierilor. Iată o mostră de rostire alintat interogativă și exclamativă, de o prețiozitate în care metafora urcă la suprafața comunicării ca untdelemnul pe apă: „Cum se face că Rilke, a cărui întreagă existență a fost o continuă jertfă, destinată creației sale, își trăiește, în cele din urmă, semnificația rezumativă a acestei existențe murind — asemenea privighetoarei lui Wilde — ca să îngrijească un trandafir, și murind tocmai de o stingere a luminii roșii din sînge? O viață, o poezie, o moarte, turnate laolaltă într-un prețios aliaj unic!" Ochiul baroc al eseistului nu se mulțumește a reflecta analitic *Moartea la Veneția* drept „o operă imnică", slăvind o frumusețe saturată de „antecedentele mituri elenice", sugerată de „ambianța mării și a perfecțiunii statuare", ci se rotește și către tabloul de azi al orașului lagunelor, într-un nesațiu al relației copioase, în sensul unei dureroase interiorizări a imaginii literare: „Veneția actuală, crezută a fi rămas un exclusiv obiect al contemplației, mai deține încă viu veninul ascuns în magnificele flori de apă ale priveliștilor sale". Dacă în raport cu obiectul exegezei Edgar Papu răspunde, prin abordarea varietății peisajului literar, tratat suplimentar printr-un dinamism impulsiv, transformator, imaginii lui Circe, în raport cu ținuta sa stilistică (înțelegîndu-se aci și aspectul particular-înfoiat al conexiunilor, mersul ostentativ al gîndirii) răspunde imaginii Păunului. Maniera de *volte face* acordă textului său un gust aparte, dezvăluind o „metodă" de existență intelectuală încordată uneori pînă la violență, la sfidarea coeziunilor, la ruperea unităților consensului. Evident, primejdiile sînt, în astfel de condiții, ale excesului de artificiu, ale insuficienței de argumentare, ale spiritului necritic ascuns sub marile gesturi de paradare. Un straniu dezechilibru roade creator acest spirit aulic și pedant, împingîndu-l pe venerabilul savant către neliniștitoarele aventuri în idee care îi măresc, în definitiv, farmecul. Deși concesiile făcute contextului ideologic îi produc un dezechilibru pur și simplu dezamăgitor...

N. Steinhardt sub Steaua polară a Amintirii

„Ce qui nous attache aux êtres, ce sont ces mille racines, ces fils innombrables que sont les souvenirs (..) c'est cette trame continue d'habitudes dont nous ne pouvons pas nous dégager"

(Marcel Proust)

Curioasă, dar nu neașteptată această carte a lui N. Steinhardt, cu un titlu voit ampolos: *Geo Bogza un poet al Efectelor, Exaltării, Grandiosului, Solemnității, Exuberanței și Patetismului* (Ed. Albatros, 1983), trădînd modul în care exegetul se lasă antrenat de particularitățile stilistice ale obiectului său, atras în cîmpul său gravitațional. O alură de afiș excentric, de „colaj" și chiar de „scandal" surrealist e inculcată în formula de mai sus, cu un entuziasm care, anunțîndu-se dintru început, tinde a rămîne climatul întregii scrieri. Fapt ce se explică prin dubla contextualizare a poeziei cercetate, prin epocă și prin implicație autobiografică. *Epoca* de după primul război mondial, evocată întîi de toate, ar fi substanța psihologică a versurilor în chestiune, o epocă frenetică, dezlănțuită, „a unor oameni lacomi de viață, nesățioși de mobilitate, bucuroși de a trăi, stăpîniți de neastîmpăr, speranță, grabă; turbulența lor se datora exaltării dezlănțuite de *fiorul ființării*". Aparențele eventual banale ale unei decomprimări, ale unei defulări colective în urma sacrificiilor și privațiunilor impuse de către marea conflagrație fac loc unei zone misterioase, unei irațiuni clocotitoare și irezistibile, ce, precum într-o magică viziune, unifică pozițiile opuse: „Lucrul cel mai curios este că lumea și viața au fost îndrăgite, adorate nu numai de admiratorii și «profitorii» epocii, dar și de adversarii ei. Admiratorii și profitorii ei au

criticat-o și osîndit-o cu acea asprime intransigentă specifică iubirii violente, iar dojenitorii s-au lăsat seduși, aprinzîndu-se de o patimă înflăcărată și irațională". O sete de real o „vrere de cunoaștere", o nepotolită dorință „de a sorbi vorace vremelnicul spectacol" nu se manifestă numai în sine, așadar la nivel senzorial și moral, ci și prin întruchipările estetice, prodigioase coagulări ale unui principiu dionisiac. Un imbold stilizator pare a acționa din străfunduri, configurînd un ciclu al energiei reflectate cu satisfacție în propria sa conștiință. Un numitor comun al pulsației vitale, intensificate pînă la demență („o poftă nebună de a trăi") e relevat în cazul principalelor manifestări creatoare ale momentului: „Unanimismul nu e numai o doctrină literară ci și o cuprindere pasională a realului sub toate aspectele lui; expresionismul înseamnă (Worringer) acceptarea atît a seninătății lumii anorganice cît și a patosului organicului; în suprarealism explodează copilăroasa mulțumire de a răsturna casa și de a reașeza anapoda; dadaismul se tăvălește de rîs; pînă și tradiționalismul, prin G. K. Chesterton, e în căutarea aventurii și nu se sfiește a filosofa în cadrul unor patetice nuvele polițiste". Contaminat, în mod vădit, de stilul exaltării ce ar apropia „pe toți autorii anilor denumiți «nebunatici»", N. Steinhardt dă la o parte argumentația, convins că se poate referi la imaginea cu care operează ca la un soi de iluminare, „încît orice referire bibliografică de ordin constatator ori comentator ar fi vădit în surplus". Cu toți porii inundați de efluviile acestei Epoci dansante, eseistul se mișcă în ritmul său îmbătător. Refuzînd cu impaciență a produce „citatele probatorii și doveditoare", se abandonează unei contemplații euforizante, unei intuiții ce funcționează precum un sesam. Dar, în virtutea unui spirit critic ceva mai degajat de înrobitorul miraj epocal, viziunea atît de luminoasă și plină de chietudine pe care ne-o oferă nu ni se înfățișează, în cel mai fericit caz, decît ca un revers al „damnării"!. Însăși extrema luciditate pusă în joc de către avangardă, meticuloasa demontare a mecanismelor limbajului, „urîțirea" expresiei, întărîtarea lectorului, cochetarea cu materia dizolvantă a absurdului etc., etc. semnifică o demonie a cărei „plenitudine" nu exclude tensiunea, contrarietatea, ruptura. Carnavalul formei libere, al desfătării întru neconvențional, al înfloririlor abisale nu poate face abstracție de stigmatul lirismului modern, de singularizarea sa dureroasă. Oare dadaiștii, futuriștii, suprarealiștii

s-au limitat doar la a mima inconfortul, decepția, inadaptarea? Oare „dezintegrarea" pe care o practică să fie doar un truc al integrării, acea „ocultare profundă, veritabilă a suprarealismului", cerută de Breton, să fie doar un cifru al limpidității, anarhia „automatismului psihic pur" să nu reprezinte decît un pseudonim al Ordinii? Ne îndoim, drept care punem sub semnul întrebării următoarele linii izvorîte dintr-o netulburată serenitate a inimii exegetice care nu se îndură a recunoaște inima grea de anxietate și derută a unor poeți ținînd în fapt de stirpea romantică: „Va fi amintită, poate, și o anumită viziune derizorie despre oameni și evenimente, un aer dezabuzat și figuri suveran disprețuitoare, depărtate. Poze și machiaj, teatru, care nu întotdeauna presupune și fățărnicia. Există (au demonstrat-o atîția) un simulacru sincer, o grăire convinsă, neafectată a minciunii (...) Optimismul robust și cu bună plămadă, iată ce-i definește însă mai precis, probabil, decît orice altceva". Care este, totuși, explicația acestui larg artificiu sub care, benevol, se așază inteligența atît de avizată, atît de nuanțată a lui N. Steinhardt? Factorul autobiografic constituie impulsul intim al eseului său, rațiunea ce-i lămurește structura și-i pune în lumină finalitatea. Situat sub Steaua polară a Amintirii, autorul întreprinde o expediție „în căutarea timpului (său) pierdut", echipat fiind cu înzestrarea moralistului, a observatorului atent la moravuri, la substraturile umane, în genere, înzestrare de care a făcut și pînă acum, cu prisosință, dovadă. *Epoca* e doar un pretext al unei *Vîrste*. Avem în față un jurnal scris, din pudoare, într-o manieră indirectă, prin mijlocirea unei creații lirice a altuia, care, nu știu în ce măsură, „a fost puternic, indelebil înrîurită de fenomenul acesta de neîngrădită și incandescentă dragoste de viață" și „a rămas fără întrerupere tributară concepțiilor, avînturilor și manierelor unui deceniu de cultură și gîndire în care predominante au fost setea de întîmplări și bucuria de a trăi, exaltarea aceea fără seamăn și pereche (cu excepția Renașterii) în prezența aventurii omenești, în prezența darului fără preț făcut speciei noastre: dreptul de a participa din plin la rostirea și existențializarea verbului *a fi*..." (mereu constatăm alunecarea retoricii critice înspre hiperbolă!), dar care, în mod cert, reflectă „părtășia cronologică" a comentatorului, „dragostea de o aceeași epocă și o împărtășită aprigă tulburare în fața vieții" ce „s-au dovedit către înserat mai puternice decît orice linii demarcatorii". Exegetul proiectează asupra

operei investigate propriul său complex moral retrospectiv, o face purtătorul său de mesaj memorialistic (inefabil). Extrapolîndu-şi amintirile asupra unei substanţe date, procedează aidoma unei păsări ce-şi depune ouăle în cuib străin, sub imperiul unui instinct al supravieţuirii. Poezia lui Geo Bogza e o cale de abordare a Vîrstei de odinioară, un prilej al acesteia de a se povesti, de a se numi în tainica-i măduvă, de a se „inventa". Odată „inventată" esteticeşte (graţie medierii „critice"), Vîrsta capătă o formă coerentă, o logică, putîndu-se înscrie în absolut. Simbioza cu o altă creaţie ilustrează la autorul în discuţie o înţelegere organică a universului moral-estetic al literaturii, prefaţă (sau postfaţă) a Universului pur şi simplu. Un reflex umoral căruia nu i se opune îi dictează interpretarea magnanimă, „optimistă" datorită alipirii aproape necondiţionate la vital, interpretare care e o profesie de credinţă mai mult decît o analiză, o proclamaţie mai mult decît o aplicaţie (ceea ce nu-i scade cîtuşi de puţin semnificaţia literară). Natura senină, stenică, constructivă a lui N. Steinhardt îşi permite a se afirma şi totodată a se „depăşi", încifrîndu-se printr-o „tehnică", aşa cum Leonardo da Vinci scria, cu mîna stîngă, texte ce trebuiau descifrate în oglindă. Evident, o atare confesiune ocolită (cu toate că e nu o dată întreruptă de preciziuni şi efuziuni la persoana întîi!) constituie un spectacol, mai presus de orice, al „dragostei de viaţă", al nălucirii copleşitoare de dincolo de operă, amintind ceea ce se cheamă „critica profunzimilor". Zadarnic am căuta o concepţie, pentru a nu spune „metodă" critică, o frînă care să se aplice tumultului sentimental, o surdină a vocilor lăuntrice de altădată, evadate din Timp; însăşi reprezentarea acestor elemente debordînd de subiectivitate e o ocazie de rafinată satisfacţie, de melancolică fală, o nobleţe *sui generis.* Paradoxul citirii de-a-ndoaselea a unor evidenţe literare, inspirat de avangardă, ţine, la rîndul său, de aceeaşi dureros jubilantă tentativă de recuperare a umanului în ecuaţie personală. Autorul se implică afectiv în textul căruia i se consacră, pînă dispare în întregime sub nivelul acestuia, ca într-o apă. Submersiune fericită şi expiatoare, „trăire" a operei în propriul său flux. De unde maniera fierbinte a observaţiilor, aerul lor exaltat, uneori chiar uşor turmentat: „E în bună parte, o poezie vaticinantă; poetul de nu ia chiar loc pe trepiedul de vates, îi dă, ispitit şi consimţitor, tîrcoale", Sau: „. . . reprezintă ceea ce Mircea Eliade avea să numească, spre a exemplifica formarea miturilor,

un *illud tempus*, o vreme unică, acum inaccesibilă, vreme-tip și perioadă-model, care deține tainele fericirii și Adevărului și Tinereții inefabile". Sau chiar: „Pentru poematica lui Geo Bogza și axiologia sa imagistică, Epoca de aur (conștient, inconștient) se confundă cu anii 20—30 și se arată echivalentă celei proiectate pe plan istoric de Eminescu în veacul al XV-lea." Conștient că i se va reproșa caracterul unilateral al acestei abordări emoționale, intim-arheologice (creația lui Geo Bogza ca „relicvă" a tinereții criticului), N. Steinhardt o completează printr-o operație parodic-pedantă a despuierii efectelor definite „sigletic" și exemplificate apoi „pe larg", într-o suită de paragrafe: „D: efect de constantă decupare a frazei MIS: efect de metaforică și imagistică scandaloasă EPSOL: efect de solemnitate proclamatorie, de «perioade» grandioase RO: efect de Revoltă Ostentativă (specific Epocii și procedeu predilect al manifestării dragostei purtată Epocii și al Exuberanței Bucuriei de a trăi)". Nu o „indecizie de a opta pentru un eseu subiectiv", o (vai!) „pedanterie", sub înrîurirea unei „binecunoscute cărți a lui Dámaso Alonso", așa cum apreciază un glosator, ne întîmpină în aceste pagini, ci, dimpotrivă, adîncirea „subiectivității" și a „capriciului", pe deplin răspunzătoare de ele însele, urmărind o ironică ostentație. Caricatura unei anume „grile de lectură" e incontestabilă, în consonanță, de altminteri, cu rezervele notorii ale autorului față de actualele tendințe scientizante ale comentariului închinat literaturii. E ca și cum, la un festin copios, în locul unui meniu ni s-ar pune în față o listă de formule chimice ale bucatelor. Adie aci o reminiscență din acel odobescian *Prandiulu academicu*, o aromă din abstracta-i savoare, purcezînd din constatarea (bonomă) a inutilității artificiilor de limbaj. Dincolo de acest ambalaj umoristic, găsim note de lectură pasionale, descusute, înfrigurate, fără a simți nevoia unei perspective generale, parcă așternute de un miop absorbind nesățios micile suprafețe textuale ce le percepe succesiv. Înclinat asupra textului cu o nespusă voluptate, de nesmuls din fața acestuia, omul de înaltă cultură și de neistovită curiozitate intelectuală se delectează în asociații insolite, autocomentîndu-se, amendîndu-se, regăsindu-se într-o infinitate de nuanțe. Starea, transmisibilă, de perpetuă jubilație interioară alcătuiește criteriul reușitei sale. Frăgezimea cerebrală, imediatețea adnotărilor vibrînd de mirajul momentului, anularea prozaicelor distanțe culturale în favoarea unui miraj global, sînt

însușiri curente: „A nu se pierde iarăși din vedere că obscenitatea, aici, nu-i deloc identică pornografiei ci joacă rol terapeutic, rol de trezire (ca, bunăoară, injecțiile de glucoză în tratamentul cu șocuri de insulină) și totodată exprimă exuberanța, dragostea de Epocă, de mișcare, de Tinerețe; e un teribilism nițel răsfățat, de adolescentin și nu trebuie luat prea « în serios »". Ca și: „Îmi pare că Truffaut ori mai ales Alain Resnais (regizorul *Anului trecut la Marienbad* și al *Providenței*) ar fi putut transpune în film versurile acestea de incontestabilă și dureroasă frumusețe". Ca și: „Din biata curte a casei mătușii Léonie la Illiers, Proust a făcut grandioasa, nemuritoarea, deținătoare a tuturor secretelor și chemărilor scurte de la Combray, operînd o hiperbolizare, o proiectare în măreție, o canonizare, o apoteoză. Păstrînd riguros proporțiile, cititorul lui Bogza ia notă de o transmutație analoagă: Ioana Maria devine nu egală, ci superioară unei stele, unei comete". Ca și: „Nu-i obscenitate, nu-i pornografie! E — în stilul altei epoci — un fragment de operă buffă, o bucată de bravadă și brio (cum le plăcea să scrie unui Rossini, unui Bellini), un « galop », o arie de bravură, o tiradă, un exercițiu de ritmare, sincopare, scandare și șocare". Transcriind cîteva versuri de Geo Bogza („Tu [Ioana Maria] priveai înaintea ta gînditoare/ Și rupeai [mîncai] una după alta / petalele trandafirului"), eseistul se lasă prins atît de profund în jocul său, încît intervine în laboratorul poetului cu astfel de consilii: „Versiunea preferabilă e cea cu « mîncai » — 1937 — deoarece gestul e neașteptat și prin urmare cu mai mulți sorți de autenticitate și cu certe pulsații poetice". Exuberant, înduioșat, malițios, amuzat, visător, mai ales visător, N. Steinhardt se definește pe sine cu o discreție care, la urma urmei, definește critica însăși, indiferent de libertățile pe care și le îngăduie, „existență după un paravan". Deși tocmai doza (mult) sporită de „libertinaj", de zbenguială în marginea canoanelor, stilul *drôle* formează șarmul acestui eseu de o sublimată impudoare, de un eteric scandal...

Voluptate şi sublimare: N. Steinhardt

N. Steinhardt se reclamă de la mentalitatea generaţiei căreia îi aparţine *de facto*, în frunte cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu, E. M. Cioran, C. Noica, Mircea Vulcănescu, Alexandru Ciorănescu, Anton Dumitriu. Generaţie căreia i se atribuie drept emblemă termenul „trăirism", ce, după a sa opinie, a căpătat un sens denigrator, „deoarece prin trăirism nu s-a înţeles şi nu trebuie să se înţeleagă decît afirmarea indisolubilităţii cuplului viaţă-cultură". Susţinînd, cu acelaşi prilej, ca şi cu altele, calitatea vitală a culturii („Cultura, cînd este adevărată şi lipsită de farafasticuri solemne, este un imn de laudă adus vieţii. Nu este mai puţin caldă, vivace, puternică decît viaţa însăşi"), eseistul se înscrie în categoria comentatorilor simpatetici, adică dirijaţi de emoţie şi sensibilitate, tinzînd la o extrapolare a fiinţei lor în sfera obiectului. Criteriul care se aplică operelor şi, în genere, temelor e unul existenţial, pulsînd generos ca o inimă, revărsîndu-şi prisosul caloric. Pus în oglindă, eul auctorial se priveşte pe sine, revelat în sintagme fierbinţi, în elanuri ale sincerităţii şi dăruirii: „această dragoste fierbinte, această atracţie irezistibilă, această nevoie aproape fizică de libertate, şi acest sacru dezgust pentru făţărnicie". Sau o altă serie de atribute ideale, indicîndu-se de astă dată şi vrăjmaşul de căpetenie al unei atari posturi deschise, şi anume convenţia, stereotipia, mecanismul care vrea să facă din noi „marionete" şi

„papagali", adică numere de atracție „pentru circul chivernisirilor și bîlciul deșertăciunilor": „Neteama, dragostea de libertate, sfruntarea josniciei și măruntișurilor pornite să ne destrame sufletul și să ne transforme în ceea ce Bergson, atît de plastic a definit, realul dedat după mecanic". Precum un seismograf, scriitura lui N. Steinhardt divulgă un temperament romantic, curios, trepidant, *viu*, pînă la grafia însăși a emoției în stare pură. Subiectivitatea e, așadar, în floare, pe latura ei cea mai fragedă și mai vulnerabilă, mai expusă ochiului filistin ori numai frigid, în ciuda normelor propriu-zis critice. Exclamațiile nu sînt chiar puține: „Așa, emoționat, ahtiat, nesățios, cu sufletul la gură, ce n-am văzut!". Preaplinul sentimental apare exprimat prin propria-i violență genuină: „Mi-e drag de tramvaiele acestea harnice și spilcuite: copilărește, nebunește, paradisiac". Orașul-lumină e adorat printr-un ritual dezlănțuit cum al dragostei carnale: „Parcă văd Parisul pentru întîia oară. Uimit îmi dau seama că eram de mult îndrăgostit. Îmi vine a mă opri, a săruta zidurile, a dezmierda pietrele pavajului". Nu fără un adaos de masochism, care sporește voluptatea: „Sunt doborît, sunt nebun de bucurie, sunt orb, ca pe drumul Damascului. În sfîrșit. Orașul, milos, s-a îndurat de mine, de nătîngia, de trufia, de neîndemînarea mea". Pentru ca similitudinea lascivă să continuie astfel, îndreptățind observația autorului însuși că în orice operă de artă, precum în orice experiență de viață, există un echivalent al orgasmului (altfel spus al „inspirației" și al „autenticității", adaugă pudic d-sa): (Parisul) „Nu se mai ascunde, nu se mai ferește; cu mărinimie îmi acordă totul. Se despoaie pentru nevrednicul și ticălosul de mine, mă fericește și mă înalță dăruindu-mi să desprind cu ochi tîmpi incomparabile priveliști de natură a entuziasma, a răpi, a înnebuni sufletul și mintea și inima și cugetul și «persoana» și fantezia și rărunchii și toate colțurile și cotloanele din trupul și psihia alesului". Să recunoaștem că rareori în literele române un topos geografic a prilejuit o mai răscolitoare reacție a simțurilor, totodată umilitoare și fericitoare în turnura sa de prosternare similimistică.

Numai că această frenezie vitală, această dionisiacă asimilare a culturii (chiar și a civilizației) pe care o învederează N. Steinhardt, e zăgăzuită, orientată spre morală. Lăsată în voie în răstimpuri, tresăltînd adesea în regim subaltern, e disciplinată printr-un act de autoritate a conștiinței, care

e totodată și un act de suflet. Întrucît ethosul are nevoie, la rîndul său, spre a fi autentic, de un suport afectiv, de o ardere întru vitalitate. Drept care morala eseistului nu e cîtuși de puțin una pedantă, artificioasă, fariseică, ci un mod de trăire. E o morală încălzită de sîngele clocotitor al făpturii, ce-i acordă indirectitatea libertății care e comprehensiunea. „Păcatul" denunțat se află în preajmă-i, stimat în taină pentru prestigiul său, ținînd și el de resursele inextricabile ale vieții. O mare sinceritate o animă, cu toate că sincerității i se pune, teoretic, o limită: „Excesiva pedalare a sincerității, darea cu voracitate pe față a tuturor nevolniciilor și turpitudinilor personale sau înconjurătoare mi s-a părut a fi o caracteristică puțin îmbietoare a literaturii contemporane (și nu numai a literaturii, ci și a cinematografiei, teatrului, artei...)". Ceea ce nu înseamnă o contradicție. Sinceritatea își are și ea tiparele personale, principiile variabile de la un caz la altul. În planul artei literare, are chiar stil. Moralismul lui N. Steinhardt răspunde structurii sale ireductibil simpatetice, încercînd a-i justifica, în direcție conceptuală, opțiunile, maniheismul inevitabil. Factorul prim fiind sancțiunea afectivă, aceasta e dublată de operația în cod doctrinar. Materia intuitivă e coroborată cu cea principială, în aceeași dublă partidă. Dacă înțelegerea, încrederea, iubirea, toleranța, sînt cuvintele de ordine, nu lipsesc nici rezervele, uneori introduse chiar cu motivația expresă a lipsei de simpatie. Despre, de pildă, Saul Bellow: „Nu pot să nu repet că nu-mi este *deloc* simpatic — dimpotrivă, nesuferit". De unde se trage și o primă „lecție" de morală practică: „Putem trage și o lecție generală din cazul Bellow-Herzog: nimerit lucru este să nu ne trufim și fariseim, nici în artă și nici în viața de toate zilele". Dar de cele mai multe ori refuzul e senin, surîzător, cel mult contras în ironie. Zvîcnirea pătimașă trece în hieratism moral. Instrucția și educația galică, la fel de temeinice, ale autorului își impun maniera. Cu aparentă cordialitate, aproape cu onctuozitate, victima e condusă la ușa ce se închide implacabil în urma ei: „Ce a făcut Vatican II? E ușor de răspuns: a primit toate propunerile reformatoare respectuos prezentate de călugărul augustinian Martin Luther". Sau, mai cu seamă, această diatribă anti-Păltiniș, caligrafiată fără cusur, perfect urbană, vătuită pentru ca sunetul loviturii să nu răzbată. Un model de stil ecleziastic, îngăduitor-aspru, dulce-amar, cu tăișul camuflat sub mătase. Denunțul ereziei e săvîrșit cu o remar-

cabilă curtoazie: „Așa-i și la Păltiniș, la 1 600 m. altitudine, întocmai ca pe vîrfurile crestelor unde se înălțau castelele nobililor cathari convinși că doar ei — știutorii, curățiții — dețin cheile tainelor și nu-s orbi și prisoselnici. Iar ceilalți toți, băcanii și gloatele de nefilosofi care, *mutatis mutandis*, nici măcar *Fenomenologia spiritului* nu o cunosc și desigur nici pe Kant din scoarță-n scoarță nu l-au citit în ediția (de nădejde) a lui E. Cassirer? *Vor vedea*. Pierduți, fatalmente pierduți, sortiți pieirii și morții veșnice, iremediabilului întuneric." Însă, dacă în aplicații întîlnim frecvent astfel de jocuri ale formei în care autorul poate da impresia unei anume gratuități, în formularea principiilor el își recuperează întreaga gravitate. Puțini dintre „observatorii" fenomenului artistic actual (spre a folosi titulatura care-i convine) sînt atît de fermi, de neconcesivi, de înverșunați. Încă o dată s-o spunem, fervoarea sa etică e nutrită de existențialul său dogoritor, e fața organizată întru ideal a acestuia. O tablă de valori virilă, intransigentă se desprinde din pagini, ca un Ianus Bifrons. O privire e îndreptată spre energiile spontane, instinctuale, în stare, totuși, a susține considerabil puterea principiului, militantismul său, alta se îndreaptă spre abstracțiunea ordonatoare, mîntuitoare, în stare a întemeia principiul: „Adevărul e că artistul (nu, firește, lăutarul sau producătorul de volume mai mult sau mai puțin conform normelor) lipsit de curaj e la fel de incongruent, de inutil, de ciudat ca și, bunăoară, cascadorul fricos". Ca și: „În general vorbind, împărtășesc întrutotul maxima formulată de juristul Ion Teodorescu, unul din dascălii mei— și o găsesc splendidă, covîrșitoare, vrednică de Tacit și Mirabeau: *lașitatea e mai odioasă chiar decît violența*". Plină de miez este anecdota cu domnul de Fontanes, scriitor, dar mai ales mare demnitar al imperiului napoleonian, bucurîndu-se de toate privilegiile, care, la înapoierea Bourbonilor, a declarat contelui de Artois (desigur, în virtutea resentimentelor sale bine ascunse împotriva „uzurpatorului" corsican): „O! cît am suferit, Alteță". Comentariul lui N. Steinhardt ne dă măsura reflexiei sale moraliste și, concomitent, cu toate că fără aplomb, moralizatoare: „Dar Fontanes făcea parte din categoria de inși aflați în imposibilitatea de a renunța la confort și lux de dragul unor principii. Din ale sale *beatae sedes* nu-i trecea prin gînd că ar putea pleca, orice ar fi. Iată de ce propoziția adresată contelui de Artois, deși probabil

nu pe de-a-ntregul fățarnică, nu poate stîrni decît un zîmbet amuzat (în care intră și o mică doză de silă și dispreț)".

Alimentîndu-i, pe de o parte, morala, „trăirismul" eseistului îi mijlocește, pe de altă parte, o întruchipare umană intrinsecă. Odată cu înaintarea în vîrstă, aceasta s-a precizat ca o figură de *vates*. Un caracter pasional, încărcat de experiențe adînci, al discursului pe care-l practică, îl îndrituieşte pe fostul Antisthius a îndruma, a modela, adică a-și continua în alții cursul personal tumultuos, numai pînă la un punct pacificat prin adoptarea unor credințe și a unor conduite austere. N. Steinhardt e un cenobit voluptuos, sublimîndu-și voluptatea în tentația de a desluși semiotica duhovnicească în textele literare. E un compromis al vocației recluziunii cu Lumea, mai vîrtos cu una din culmile ambiguității celei din urmă, care este creația artistică. Precum la Gala Galaction, se percepe, în pofida performanțelor formale, oscilația dramatică între două medii. De sub crusta expresiei supravegheate, țîșnesc mereu, cum gheizere, jeturi de imprecații, îndemnuri, jelanii, avertismente. Stilul elaborat în alambicurile ironiei cedează rostirii profetice: elementară, spasmodică, stufoasă. Aspirația spre livresc și spre eleganța formei e zădărnicită de fierberea unui fond haotic, din care irump caracteristice accente. Fără sfială, N. Steinhardt apelează la un lexic bătrînesc de rezonanță biblică ori umezit de seve poporane, mustrîndu-și contemporanii de pe palierul altor vremi, așa cum nimeni la noi, de la N. Iorga, nu mai făcuse. Iată-i luați în tărbacă pe structuraliști: „Au înviat Oronte și Trissotin, mai înfipți, mai intransigenți ca altădată! Și invocînd vocabule științifice de care prietenii și mentorii femeilor savante, nenorociții de ei, nu dispuneau. Acum să vezi țîfnă, zăvorîtă într-un lexic sacrosanct! și toți cei care nu aderă la el sunt deîndată meniți anatemei, desconsiderării și prăvălirii într-un seol așezat sub semnul batjocurii. Să nu gîndiți că vorbesc în deșert". Articulată cu vigoare ni se înfățișează și replica eseistului la posibila acuză că vîrsta l-ar împiedica a sesiza anume noutăți, sechestrîndu-l în tipare demodate. Vorba sa posedă o demnitate arhaizantă cu grație, dar satisfăcător adusă la zi, neologistic adaptată în plină furoare excomunicatoare. Cuvintele bat neînduplecate în dușumea, precum cîrja unui vlădică: „Iaca nu judec să fie așa. Am adeverit, cred, că îndrăgesc din toată inima literatura și arta vremii pe care mi-a fost dat a o apuca; nu am prejudecăți estetice, cu poezia cea mai nouă mă împac de

minune, cu pictura, cu muzica așijderea. Dar de prețiozitate, de savantlîc, de adoptarea obligatorie a unui limbaj ritual (socotit ca singur deținător al unei exprimări elegante și cu drept de ieșire în lume) nu mă las impresionat, intimidat, băgat în sperieți. Vorba ceea, pe unde a strîns necuratul surcele, eu am tăiat lemne și de orice formă de *newspeak* (a fost o Sorbonă pozitivistă și sociologică, acum e una fenomenologică și structuralistă) — oricît de neiertătoare și dichisită — nu mă tem. Și nu-s gata să bat metanie la orice altar". Nici o urmă din lascivitatea care s-a resorbit în poza purificatoare, în violența expurgării. Marcat de patos, acest retorism retro se complace în mișcarea negatoare, revers exact al exultanței vitale, care se îndîrjește, se precipită în fastuoase cascade. Iată o atare înverșunare în crescendo, prilejuită de satisfacția reintrării în circuitul editorial intern a unora din operele lui Mircea Eliade: „Bucuria, desigur, nu a fost numai a mea ci a tuturor criticilor sau simplilor cititori (mai ales tineri) dornici (ahtiați ar fi mai corect) de literatura autentică, de scrieri nefalsificate, nedecolorate, nespălăcite, neîndobitocite, nedezonorate de legea imitației, legea servilității, legea conformismului, legea prudentei închideri a ochilor și grijuliei astupări a urechilor, legea supraconștiinciozității în aplicarea unor directive plecate de la organe inferioare, precum și de alte aprige și nemuritoare legi și principii înzestrate cu stăpînire în conurile de umbră prin care — asemenea sistemului solar cînd străbate spații galactice avute în pulbere cosmică — istoria, vai, trece". Prins de jocul acestei îmbătrîniri stilizate și totuși străbătute de o viață bogată, de o pătimașă implicare în cauza susținută, N. Steinhardt se vaită ca un vrednic cronicar în fața ticăloșirilor, a smintirii sănătoasei rînduieli, pe tărîmul literelor, ca și al vieții în genere. În plină subtilitate modernă, efectul e, neîndoios, excentric: „Vai de omul de cultură care nu e întrucîtva și înțelept — și cărturar, în sensul dat cuvîntului de vechile noastre texte. Deîndată îl pasc monomania și ticăloasa răceală a scribului și fariseului! Iar informația și necesitatea nu-s tot una cu libertatea. Sărac de maica ăluia de judecă așa. Informația e auxiliar, unealtă de lucru, slujnică". Tonul e sfătos, în cadențe de o nervozitate stăpînită, mulat pe simțirea, inclusiv de limbă, a altor timpuri. La final nu poate sta decît anatema. Propozițiile sugerează o iconografie apocaliptică: „Fiți deci tare pe avantajoasa poziție adoptată. Nu vă lăsați amăgit și tulburat de enun-

țări tăioase. Obrăznicia nu-i recomandabilă în viața de toate zilele. Acolo-s bune respectul, cuviința, amabilitatea. În domeniul ideilor nu-i tot așa: aici rostirile și sloganele găunoase va să fie — cu hotărîre și necruțare — înfruntate, ba, de este trebuință, demascate, despicate, spintecate, ca balaurii: pulverizate. Praful și cenușa să se aleagă de ele!". „Cu măsură și înțelepciune", precum singur precizează, eseistul dă glas unor adevăruri de „dincoace sau dincolo de texte", pe care încearcă să ni le facă apropiate printr-un moralism simplificat, scos în pronunțat relief. Aerul povățuitor e, pe alocuri, predominant. În meandrele grijuliu-explicativelor aserțiuni se înscriu contururi de parabole insuficient topite în pasta abstracțiunii, așa cum în unele construcții vechi se văd materiale smulse din altele și mai vechi. Și, totuși, efectul nu e de vulgarizare, ci de subtilitate, întrucît se simte regia, intenția clară a spiritului foarte avizat: „Simpla claritate sprințară și trufașă, îndărătnică, acaparatoare e o utopie, iar întunericul de care pomenește Thomas More se poate să fie un țel științific, adică o strădanie omenească dură și modestă pe drumul spre adevăr, drum în cursul căruia ușor te poți rătăci prin desișuri și te pierde ori de cîte ori nu iei aminte la înșelătoarele aparențe, la curse și momeli". Aidoma unui Zacharias Lichter *à la page*, N. Steinhardt e mînios și oracular, exultînd de o înțelepciune tangibilă în liniile-i vetuste, paremiologice, însă în același timp transcendentă. În atari momente, fulgeră în pagină aforisme de iluminat: „Cine, în ceasul marii vestiri, mai știe care a fost împăratul și care oșteanul, care domnii și judecătorii și care supușii, care filosoful și care băcanul?" Sau: „să nu fie dată uitării categorica declarație a lui Brice Parain: vorbirea corectă este o formă de sfințenie". Sau această ironic-smerită perorație la adresa cavalerilor Păltinișului, care conține, alături de gestul osîndirii, și un (in)discret *pro-domo*: „Să fie bucuroși cei în cauză de binele pe care-l fac, din minunatele cunoștințe pe care le-au deprins, de talanții lor puși la dispoziție și nerămași strînși în ștergare, dar să nu le fie străină nici smerenia și nici compasiunea (o cît mai largă, binevoitoare, mărinimoasă compasiune) pentru mai puțin dăruiții decît ei, pentru acei care-și petrec găunoasa lor existență întru superficialitate, eseistică, literatură și alte diverse forme de amăgire". Nu cred că la ora actuală avem un exeget mai spiritualizat decît autorul volumului *Escale în timp și spațiu* (Ed. Cartea Românească, 1987), de care ne-am ocupat în

prezenta cronică, mai capabil adică de a trece din lumea literei în cea a spiritului ispitit de literă, pentru o a confrunta cu exigențele sale suverane. Și aceasta cu o grație cuceritoare, cu o inefabilă știință a celor mai dificile operațiuni de asociere a momentelor și locurilor, a diversității amețitoare de forme estetice și ideatice. N. Steinhardt se înveșmîntă, literaricește vorbind, în rasa monahală străbună, dar elementaritatea sa e amăgitoare, căci o simțim impregnată de rafinate parfumuri papistășești.

"Alchimia" lui Alexandru Paleologu

Cu Alexandru Paleologu ne aflăm în fața unui tip „aristocratic", de o caracteristică mondenitate. Atitudinea intelectuală, oricît de elevată, poartă pecetea „omului de lume", care e „fenomenul originar" al personalității sale, explicația sa bătătoare la ochi (căci nu e nevoie de cine știe ce efort descifrator ori speculativ pentru a o formula). Aspectul social al acestei existențe de gentleman înfrigurat și amabil, agitîndu-se pentru a epuiza toate punctele înscrise în agenda sa încărcată, a fost detașat cu fidelitate de către Adrian Marino: „Swann și baronul de Charlus se mișcau cu snobism și dezinvoltură prin saloanele parisiene ale lui Proust. Al. Paleologu se mulțumește chiar și cu o « masă rotundă » la revista *Tomis*, cu o « anchetă » la revista *Teatru*, cu o « intervenție » la o expoziție de pictură ș.a.m.d." Aspectele comportamentului literar ca atare sînt nu mai puțin atracțioase, constînd, în general, din manifestările unei „sincerități" deconcertante, ale unei „naturaleți" paradoxale în contextul de artificiu al salonardului. Prin „imprudența" unor mărturisiri, acesta se testează pe el însuși (își testează cu inteligență fibra reacției autentice) și, în același timp, aruncă o provocare cititorului, savurîndu-i anticipat stupefacția ori contrarierea. Încălcarea convențiilor, grațioasă și ușor ironică, stil secolul al XVIII-lea, nu fără sugestiile de iluminism, enciclopedism și mai ales

„criticism“ ce le poate oferi, dă impresia de răsfăț impenitent, de reacție „nebunatică“ a unui individ convins în forul său intim că orice ar face îi șade bine, că în nici un caz nu-și poate discredita condiția. Autorul *Alchimiei existenței* (Ed. Cartea Românească, 1983) „joacă tare“ prin propoziții de alură „compromițătoare“, rostite cu un calm englezesc Așa ni-i putem imagina pe un Mateiu Caragiale, pe un Dinu Nicodin. Omul de structură clasică, slujitor vrednic al rațiunii, al spiritului ales *(le bon esprit)*, observînd recomandările ce decurg din bunul-simț (*convenances* și *bienséances*) e *localizat*, prezent într-o variantă balcanică (așa cum am încercat a demonstra cu alt prilej), îndeajuns de pitoresc, înclinat spre dezechilibru, spre exagerare, spre teatralitate, adică spre caragialesca fiziologie a simțului enorm și a văzului monstruos. Un neastîmpăr, o dorință pururi tinerească de a clinti așezările (uneori în pură gratuitate), o furnicare exhibiționistă îl stăpînesc, în răstimpuri, pe flegmaticul gentilom, complicîndu-i figura. Iată ce găsește cu cale a ne comunica într-un *Post-scriptum la o carte despre Sadoveanu*: „Pînă după patruzeci de ani nu-l prea citisem pe Sadoveanu. Nu mă îndoiam deloc de valoarea lui, dar nu-mi spunea mare lucru. Puținul de care mă învrednicisem îmi plăcuse, într-adevăr, foarte mult, fără însă a mă incita să merg mai departe“. A se observa, în continuare, nonșalanța relatării, mergînd pînă la insolența elegantă cu care se specifică unele detalii umile, pe care altcineva, de bună seamă, le-ar fi trecut sub tăcere: „Întîmplător, în 1941, fiind în armată, am citit în *Arta prozatorilor români* a lui Vianu analiza schiței *Un țipet*, pe care nu o cunoșteam, și m-am convins că e vorba de un artist de prima forță; pot spune că a fost pentru mine o revelație care a făcut dată. Cu toate acestea, schița nu am citit-o decît abia douăzeci de ani mai tîrziu...“ Un articol începe cu mărturisirea conjugată a două neajunsuri, precum o răsfrîngere a causeriei cochete în plan scriptic. Găsind demne de atenție atari împrejurări și făcîndu-le publice, autorul acordă persoanei sale o importanță deloc neglijabilă: „Neavînd la îndemînă cartea și fiind în întîrziere cu articolul de față, nu mai am cum să verific acum dacă nu cumva mă înșeală memoria, dar nu-mi amintesc de vreun pasagiu din *Contre Sainte-Beuve* în care să fie vorba de Goethe“. Recunoașterea insuficienței nu duce — culmea! — la dorința lichidării ei, ci la o dulce toleranță de

sine, ca un tribut plătit comodității de care aristocratul nu se poate dispensa. Fuga de plebeiana „explicație" devine sinonimă cu fuga de „plictiseală" (dar intră aci și imprescriptibila obligație nobiliară a „nespecializării", a diletantismului distins):„... anumite accentuări semantice mai speciale pe care le-am imprimat formulărilor mele; ar fi trebuit poate să le explic mai pe larg, dar mărturisesc că mi s-a părut plicticos". Un procedeu predilect e cel de a prevedea rezistența cititorului, neutralizînd-o (psihologic) prin înglobarea în propria teză: „Afirmația mea (care sună cam tare, recunosc) că Sadoveanu e scriitorul nostru cel mai intelectual de la Eminescu încoace, a șocat, cum dealtfel mă așteptam...". Aproape la fiecare pas, eseistul găsește prilejul de a „șoca" (cu finețe), de a accepta cu aerul că refuză, de a nega cu aerul că afirmă, de a fi prezent cu aerul că absentează. Totul e un joc pe muche. Voind să spună puțin, mărește haloul afirmației, voind să pară modest, comunică un orgoliu subtil, deci cu atît mai imbatabil: „Mi s-a făcut și mie cinstea de a mi se cere să scriu ceva cu acest prilej. Dar nu prea știu ce să spun. Am scris o carte despre autorul *Baltagului* și mă pregătesc să scriu încă una, sînt așadar « în temă », cum se zice, dar ce aș putea spune acum fără să repet ce am scris sau fără să mă pripesc formulînd ad-hoc gînduri și impresii încă neordonate și provizorii?" Politețurile, ocolurile, recuzările nu reprezintă decît o capcană a opiniei în răspăr, inclementă. Cu cît se aglomerează scuzele, cu atît atmosfera devine mai tensionată, cu atît pericolul negației sporește. Autorul posedă arta respingerii zîmbitoare, ceremonioase, chinezești, astuțios amestecate cu autocritica. Smerirea sa e un truc obișnuit: „Nu vreau să jignesc pe nimeni, dar mărturisesc că numerele speciale pe care le scot revistele literare cu atari prilejuri găsesc în mine un cititor plictisit și neatent. Am colaborat și eu, recunosc, la asemenea numere omagiale, cu sentimentul poate iluzoriu de a nu fi spus platitudini, supunîndu-mă însă cu bună știință unei recepții probabil neglijente din partea unor cititori de genul meu. Poate nu am dreptate, dar impresia mea este că, deși impuse în mod firesc de o anumită cuviință a culturii, celebrările acestea, dacă atestă desigur gloria celor în cauză, nu stimulează însă decît în mediocră măsură interesul pentru opera lor". Observația sa e teribil condescendentă, pornită din sfere atît de înalte, încît nu numai paternalismul, ci și familiaritatea cea mai

netedă e convocată pentru o confruntare nu numai cu un mai tînăr confrate, ci și cu o filosofie stimabilă. „Să nu se supere Mircea Iorgulescu, mult prețuit de mine, și să nu mă creadă filistin, dar ca prieten mult mai bătrîn îmi permit să-i spun că un intelectual hîrșit cu filosofia nu cade în șezut în fața filosofiei lui Sartre. Iar cînd e vorba de spaima unei mame la primejdia de moarte a copilului ei, nici alți filosofi mult mai mari, Kant de pildă, sau Hegel, și nici divinul... Platon, nu mai au drept la preeminență". Prejudecata pompoasă e strivită fără milă, ca o insectă nocivă, prin explicații inatacabile tocmai în elementaritatea lor sfidătoare, într-o descendență, desigur, maioresciană. Autorul se complace frecvent în a spune lucruri dintre acelea la care toți se gîndesc, dar pe care, tocmai din această pricină, nu cutează a le rosti nimeni: „Ce e mai « important »? Tema « puterii » de care tot vorbesc literații de la o vreme (cred că dintr-un bovarism compensatoriu), e și ea o temă ca oricare alta, infinit mai puțin importantă pentru literatură decît un bal, o șansă pierdută într-un moment de timiditate, tristețea sau spaima unui copil, felul cum o tînără femeie își stoarce și își împletește părul udat după ce s-a scăldat vara în rîu, apoi marea și dificila temă a maternității, bucuriei și durerii..." În fond, încrederea în sine a lui Alexandru Paleologu e imensă. Egolatria sa poartă însă un cifru al bontonului, vădește o acoperire a cavalerismului, ceea ce o afinează, o „civilizează". După cum impulsul agresiv trecut în ținuta unui războinic pentru o cauză dreaptă e transfigurat, „mîntuit", admirația de sine (nu fără un substrat de castă) a autorului în discuție își pierde în mare măsură caracterul rebarbativ, transpunîndu-se într-un semn curat intelectual. Trăirea sa narcisiacă rămîne, cu toate acestea, fremătătoare, intensă, dînd paginii un gust aparte. Superbia e ingenuă chiar prin enormitățile sale. Al. Paleologu (el însuși un „aventurier" sublimat, un condottier al ideii și al idealurilor acesteia) se preferă pe sine lui ... Malraux și avem motive a crede că s-ar prefera în raport cu oricare alt autor din lume: „M-ar fi tentat poate o biografie ca a lui, mai puțin faptul că a ajuns ministru, ceea ce-mi pare grav pentru un artist, în orice caz periculos, nerecomandabil. Dar în fond, nu, nu mi-aș fi dorit o asemenea viață, o prefer pe a mea, și *parva licet componere...*" Efectul pe care-l produce acest *personaj* provine mai întîi din faptul că e propriul său autor, că s-a

montat pe sine cu o remarcabilă luciditate și cu o justă intuiție pînă în cele mai mici componente. Tumbele sale ideatice sînt perfect calculate, nu reprezintă cituși de puțin un risc al spontaneității, figurînd rezultatul unei concepții „la rece" asupra relației socotite legitime între inteligență și... neseriozitate: „Inteligența, neputînd funciarmente fi decît serioasă, mimează uneori neseriozitatea, așa cum Hamlet mima nebunia. Proștilor însă, seriozitatea fiindu-le imposibilă prin natură, nu le rămîne altă resursă decît să o mimeze permanent, cu vigilență monitorială". Familiar al lumii lui Proust ca și al celei a lui Tolstoi, Al. Paleologu face mereu impresia unei existențe amfibii, între obiectivitatea apartenenței mondene (congenitală) și subiectivitatea analizei acesteia (printr-un act creator, scăldat într-un estetism *sui generis*). Încîntat de sine (poartă, incontestabil, și o duritate stilată, o suficiență poleită à la Vronski), dezvoltă teorii asupra concordanței cu universul, a echilibrului psihic, a bunului-simț etc.. Dorind a vorbi despre sine, o face pe ocolite, schițînd portretele unor apropiați. Iată-l oglindindu-se cu nedisimulată satisfacție în trăsăturile pictorului H. Catargi, admirat pentru „arta vieții", pentru tactul de clubman ce-i permitea a face abstracție de vocația artistică (dacă ar fi făcut caz de aceasta în cercul său „select", ar fi părut, neîndoielnic, un monoman dizgrațios): „Era însă un om deosebit de culant, de receptiv, de curtenitor, se ducea foarte des în case de prieteni unde juca bridge, cu lume care nu avea nici o legătură, sau doar una întîmplătoare, cu arta, și care nu făcea nici un caz de pictura lui, o socoteau o simplă *lubie* nevinovată, care i se poate trece cu vederea unui om de lume atît de simpatic. El era gata la orice conversație, nu era omul care să amintească sau să facă simțit că este un artist, un intelectual, un om diferit de ceilalți, cu o a doua viață, mai esențială". Sau, cu o doar puțin mai mare distanțare, reflectat ca într-o sticlă fumurie în figura de ascet absorbit în mișcarea protocolului lumesc, atît de săritor, mărinimos și „cald" sufletește cu toate acestea, a lui N. Steinhardt: „Cunoaște imens de multă lume (făceam adineauri aluzie la sociabilitatea lui), trimite cărți poștale ilustrate, felicitări, întreține legături epistolare, nu uită aniversările, nu omite parastasele. E de o politețe obsecvioasă, într-o cadență pototapitoare. Face servicii, intervine, solicită pentru alții, rareori ratează o expoziție, o conferință, un concert. Nu stă

locului; ca și Alioșa Karamazov, face într-o singură zi atîtea vizite cîte nu face altul într-o săptămînă. Stă puțin; abia puse întrebările de sănătate și rostite complimentele de rigoare, plus bineînțeles lucrurile totdeauna interesante pe care le are de spus, se ridică, își ia respectuos și grăbit rămas bun..." Cîtă jovialitate inventivă intră în atari exerciții de (auto)definire, ne dăm seama în momentele în care distanța față de obiect crește pînă la putința manevrării unui grotesc, de regulă blînd, îndoit cu o dispoziție de complicitate cum vinul cu apă. Diableriile emanînd din bună dispoziție și din umor conturează avantajos fața de prozator excepțional a lui Al. Paleologu: (despre același N. Steinhardt) „De zece ani de cînd și-a lăsat barbă, la început sură, vechea lui chelie a cîștigat în demnitate iar el are un fason impunător, ceva între duhovnic și general țarist. Nu-mi mai vine ușor să-i vorbesc de la egal la egal, ca « prieteni din copilărie » și trebuie să fac un efort (nu prea mare) ca să-mi moderez deferența pe care mi-o inspiră". De reținut, ca o altă ghidușie, portretul retro al tînărului Șerban Cioculescu, colorat din închipuire precum în virtutea unei vederi aievea: „Din *Amintirile* sale aflu că în 1929, deci la 27 de ani, a purtat barbă, o barbă care va fi fost desigur, ca și părul, de un blond castaniu sau, cum zic englezii, *auburn*, dîndu-i împreună cu ochii albaștri, așa mi-l închipui, un aer de tînăr senior normand". Fiindcă ne aflăm la rubrica portretisticii lui Al. Paleologu, să examinăm și imaginea pe care o dedică lui Marin Preda. O mai redusă apropiere simpatetică e abil sugerată între fraze larg-aprobatoare, între uzualele declarații asupra valorii, evident cu intenția ca această rezervă să nu constituie centrul de greutate al evocării. Și totuși... Adierea răcoroasă ce se iscă din alunecările de condei cu falacios regim secundar destramă ceața basilicală a unor amintiri idealizatoare (aproape în exclusivitate), îngăduind schițarea unuia dintre primele profiluri *realiste* ale regretatului romancier. Strategia *favorabilă* nu pierde nimic, ci, dimpotrivă, se consolidează prin utilizarea unor astfel de elemente ale caracterizării sobre: „Marin Preda avea uneori o bruschețe, un mod abrupt de a se comporta..." Sau: „... fiind, ca orice om supus greșelii (rareori în judecățile strict literare, dar mai puțin rar în cele asupra oamenilor, în bine sau în rău), a putut leza și unele sensibilități legitime". Sau: „... avea o predilecție pentru licențele de limbaj și (...) își dădea une-

ori în petec în ce privește «les bienséances»". Ori în privința operei: (despre *Delirul*) „una din cărțile mai puțin realizate ale lui Preda". Ca și: „*Marele singuratic*? (punctul cel mai de jos al creației lui Preda)". Dar tocmai această scriitură, aci, excesiv supravegheată, „sub presiune", cu grija ca nu cumva să iasă la iveală vreo notă mai crudă, conduce la un rezultat de clară inadvertență, situație relativ rară în paginile autorului *Bunului simț ca paradox*. Cum l-am putea, cît de cît, recunoaște în următorul pasaj pe creatorul *Moromeților*? „Se asemăna mult, așa îmi pare, cu Pierre Bezuhov, cel mai desăvîrșit domn dintre toate personajele literaturii universale. Desigur, el se știa mare scriitor, tot așa cum Pierre se știa mare senior, dar dincolo de aceste privilegii interioare, Preda, ca și Pierre, avea simțul profund al egalității umane". De la radicala deosebire de extracție socială pînă la cele de conduită, mentalitate, stil verbal etc., orice argument al apropierii între Marin Preda și eroul tolstoian ni se pare nul și neavenit. O ciudățenie! În doctrinar, Alexandru Paleologu are franchețea de a apăra libertățile „tradiționale" ale criticii „impresioniste", susținînd că sistemele psihanalitic, arhetipal, hermeneutic, textologic, tematist, semiotic nu numai că nu sînt incompatibile cu un sîmbure de impresionism, „dar îl implică fatalmente, în măsura în care (critica nouă n.n.) e totuși critică, adică o manifestare necesară a inteligenței și a sensibilității (care sînt funciarmente inseparabile, dacă nu chiar, cum sînt înclinat să cred, unul și același lucru). Totul e să nu se împotmolească în suficiență și autoepatare și să-și asume în chip firesc și înțelegător sursele omenești". Deoarece, sentențios vorbind, „a repudia impresionismul înseamnă a repudia pur și simplu esența criticii". Încă o dată, prin urmare, e aplicată metoda oului lui Columb! Snobismului metodologic i se opune o opinie salutară, într-o perspectivă care depășește miopiile momentului. În moralist, eseistul glosează pe teme de constrîngătoare actualitate, într-un chip necomplexat, intransigent, incisiv, cu un viu impact civic. Puțini intelectuali români de azi au o conștiință atît de limpede, în înțelesul că țintește, cu mijloacele unei rare culturi, în inima problemelor, ca și în înțelesul abordării netrazacționale, deschise, ferme a acestora. Din cunoașterea omului în multitudinea fețelor sale ca și pe coordonatele istorice, Al. Paleologu obține corolarul unei demnități ce-i scoate personalitatea într-un energic

relief, acordînd declarațiilor sale un măgulitor ecou. Impostura găsește într-însul un adversar redutabil, care se ferește de „enervare", de reacția epidermică, ce inevitabil vizează contingentul, bazat pe calmul ideilor, pe un cod al onoarei. Fraza imprecativă, suburbană, ca și cea împănată de aluzii, care nu cutează a se preface în mărturie fățișă, îi sînt deopotrivă străine. Autorul spune ce are de spus cu un *fair-play* de la care nu am putea găsi, în cuprinsul unei activități publicistice abundente, nici o abatere semnificativă. Rezervația intelectului, aparent fărâmițată, vulnerabilă, e apărată cu o decizie în gestul căreia își regăsește un sens unitar, o tărie nebănuită:"... în planul existenței sociale, « a-ți lua libertatea » nu înseamnă a putea să faci orice, ci *a nu putea* face sau accepta anumite lucruri. Dar nu din vreo interdicție externă, nu din obediență față de vreo constringere alta decît a conștiinței proprii, ci dintr-o implacabilă imposibilitate interioară. Îți « iei » libertatea, cu orice risc, pentru că nu se poate altfel". Sau: „Atîta timp cît nu ți-e frică, sau nu cedezi fricii și nu te lași intimidat (riscurile nici nu sînt totdeauna atît de mari, oamenii le mai și exagerează), cît nu renunți la spunerea lucrurilor pe nume, totul, adică esențialul, e salvat, iar tu ești liber, poate nu fizic, dar ești liber. Dar acestea sînt referiri la cazuri extreme, istorice acum (să sperăm și să fim lucizi)". Sau: „Atîta timp cît valorile noastre reale, mari, nu numai din literatură, sînt ignorate în lume iar cadrele de resort propulsează prin aranjamente mai mult sau mai puțin diplomatice și pe criterii tot de « cadre », nulități carieriste care ne discreditează din ce în ce mai iremediabil, cum să putem pretinde un premiu Nobel? În astfel de condiții, regretul justificat și sincer patriotic al multora dintre noi care știm cît de mult am meritat și merităm și azi această recunoaștere, e acoperit de pofta și ranchiuna prost camuflate (strugurii sînt prea acri) a altora dintre noi, care reușesc să dea lumii impresia că nu-l merităm, că nu sîntem apți de a-l merita". Sau cu o atît de virilă vibrație, cu un patriotism de substanță: „Important este să nu cedăm nici o clipă în ceea ce este esențial în materialitatea și spiritualitatea culturii. O țară — spunea Iorga — poate să dispară chiar și ca entitate statală, dar atîta vreme cît cultura ei se manifestă în mod autentic și liber, indiferent pe ce cale, țara și poporul acela

există". Gentilomul știe, cu alte cuvinte, a trage spada principiului și a o mînui cu dexteritate. Sportivitatea sa conținută se transformă într-o combativitate eficace și strălucitoare. Pe cîmpul de luptă, omul de salon scutură amăgitoarele înfățișări de capriciu, de frivolitate, de efeminare, dînd dovadă de un curaj care nu e decît forma practică a intelectualității asumate ca un destin. Nu spunea oare Napoleon că, în timp ce „*la bravoure procède du sang, le courage vient de la pensée*"?

Hermeneutică și literatură: Adrian Marino

„A încheia cercul, înseamnă a cerceta un lucru din toate părțile și de a-l face absolut prefect“

(Erasmus)

Hermeneutica ideii de literatură (Ed. Dacia, 1987) a lui Adrian Marino este o carte ce se reflectă, cu toată claritatea, în ea însăși. Atracția *literaturii*, de care autorul ei se leapădă, o cuprinde în chip inexorabil și ce dovadă mai izbitoare poate fi decît paralelismul între conștiința critică și conștiința literară ca atare, cea dintîi urmînd-o, declarat dar mai ales subtextual, pe cea de a doua, ca pe un factor primordial, modelator? Procesului de intelectualizare (autoreflexivitate) ce caracterizează din plin creația modernă îi răspunde unul similar pe plan critic, adică o abstragere a abstragerii, sub forma ideilor literare: „Dacă literatura modernă tinde tot mai mult să se afirme drept conștiință critică (...), critica ideilor literare devine în mod necesar (față de momentul interior al literaturii) cea mai actuală activitate critică, singura formă de critică pertinentă și integral adecvată vocației teoretice și problematice a literaturii moderne“. O caracteristică a scrisului lui Adrian Marino (deconcertantă, luînd apa de la moara glosatorilor săi!) o reprezintă conștiința de sine exprimată în elementele unui autocomentariu cvasicomplet. Ea își conține propriul model, inspirat de cel al literaturii lucide, eseistice, etalat în componentele analizei și în tablourile de sinteză, cu un fel de orgoliu demiurgic. Cum să mai avem iluzia unor nuanțe ale noutății, vorbind despre „pioniera-

tul", „postpaşoptismul", „junimismul" autorului, de vreme ce el însuşi menţionează explicit şi jubilant „necesitatea — profund culturală, « maioresciană » am spune, specifică oricărei întreprinderi de început gîndită în adîncime — a clarificării de termeni literari"? Cum să mai dezvoltăm ideea enciclopedismului său, de vreme ce infatigabilul hermeneut ne-o ia înainte: „Această *Hermeneutică* este deci, în stilul şi cu metoda sa, şi o adevărată « enciclopedie » a ideii de literatură"? Dacă am încerca a adînci conceptul de enciclopedie, de natură faustică, avînd o veche înrădăcinare europeană, tot Adrian Marino ne-ar veni în ajutor, menţionînd că el se găseşte „în embrion" încă din Antichitate (sînt citaţi Quintillian şi Plinius), că formează o tendinţă importantă a culturii medievale ca şi a utopiei renascentiste, *de omni scribili et quibusdam aliis* atribuită lui Pico della Mirandola şi că devine „aproape un mit filozofic la Hegel *(Encyclopedie der philosophischen Wissenschaften)* şi unul social-cultural, în epoca noastră, la Northrop Frye între alţii". Ce s-ar mai putea, în esenţă, afirma, faţă de ceea ce hermeneutul *ştie* despre demersul său, despre ceea ce ne spune, cu exactitate, cu realism şi fără falsă modestie? O frenezie a definitivului, a exhaustivului, a unei cuprinderi *nec plus ultra* îl bîntuie, frizînd, dincolo de scrupulele raţionaliste şi de imensul bagaj documentar (ca un lest adăugat unui aerostat să n-o ia razna în văzduhul speculaţiei), o analogie cu căutarea unor situaţii-limită în literatură. Exaltarea raţiunii hermeneutice răspunde, de fapt, unei nelinişti secrete. Am putea vorbi de o foame dureroasă de preciziuni teoretice, dar şi de date care să le facă posibile, extrase din microcosmul investigaţiei erudite. Căci nu e defel calmant pentru spirit un „model" al ideilor literare, atît de complex şi de prezumţios, blindat cu o asemenea pluralitate de atribute, înşirate pe nerăsuflate: „model arhetip, stereotip, coerent, structural, perfectibil, periodic, circular, supraistoric, anti- « original »". Ca şi G. Călinescu, magistrul său de odinioară, de care, în timp, s-a îndepărtat, Adrian Marino se străduieşte a-şi corija fondul de romantic insaţiabil, dezlănţuit în proiecte de scrieri ciclopice, printr-un ideal clasic *sui generis*, cultivat cu tenacitate, şi printr-o mare rigoare a lucrului. Dar efervescenţa primară se trădează cu atît mai mult cu cît aparatul doctrinar e mai aparent complicat. Finalitatea sa confinează cu himera.

Avîntul cartezian al autorului poate fi interpretat drept unul umoral. Exacerbarea lucidității se învecinează aci cu absurdul iar voința ordonatoare excesivă, de performanță, sugerează, vrînd-nevrînd, haosul. În fond, existențialismul ori avangarda nu procedau altminteri. Alături de problemele pe care textele hermeneutului le pun în mod explicit, se impun altele, implicite, poate mai tulburătoare. Pînă unde poate, obiectiv, merge acțiunea clarificatoare întreprinsă, care este limita între univocitate și plurivocitate, între ambiguitate și limpezime, între aspectul rebel și cel de disciplină al factorilor invocați? Luciditatea împinsă la maximum începe să halucineze. Nu este oare inevitabilă o marjă de aproximație, de indeterminare, de confuzie a celor mai luminate sforțări teoretizante, nu măresc oare chiar asemenea sforțări zona de incertitudine ce le delimitează? Programul lui Adrian Marino e plin de bune intenții: „bogăția de sensuri și semnificații a ideii de literatură este atît de mare, ea înseamnă atît de multe lucruri în același timp, încît fără un efort energic de clarificare « literatura » riscă să rămînă pentru totdeauna o idee confuză, nebuloasă, plină de ambiguități, diluată și pulverizată". Subînțelesul optimist e că un asemenea „efort energic", în planul hermeneuticii, ar rezolva lucrurile. Dar onestitatea și, am adăuga, o demonie a literarului repudiat, îl fac pe autor să producă imediat un citat din Robert Escarpit: „O serie de ambiguități a fost norocul său (al ideii de literatură *n.n.*). Este posibil ca un efort de clarificare s-o piardă pentru totdeauna". Deși combătut, acesta rămîne a împrăștia în context sugestive ecouri contrapunctice. Astfel, Adrian Marino admite, cu o resignare în care e de citit o ușoară relativizare a punctului de vedere propriu, chiar într-o pagină de maximă susținere a acestuia: „Ideea de literatură este, într-adevăr, plurală, proteică, mereu definită și etern nedefinită". Iată însă și o recunoaștere mai apăsată a unui complex ireductibil, stihial, al literaturii, în direcție deopotrivă diacronică și sincronică: „Toate definițiile ideii de literatură coexistă, în mod explicit sau implicit (dezvăluite în acest caz prin hermeneutică), de la început și pînă la sfîrșit, de la prima atestare terminologică pînă la formele cele mai moderne și de avangardă. Nici o definiție nu elimină pe alta. Coexistența lor este în același timp istorică și metodologică". Ne întoarcem, așadar, nu numai la „absolutismul gnoseologic" (*omnia literarum studia*, *tutte le scientie*, *all doctrines*, *tous les*

arts etc.), la acele „însumări gigantice", de ordinul „sistematizărilor infinite" (*id est* utopice), la enciclopedismul inițial pro-clamat, ci și la o reprimire pe fereastră a conceptelor date afară pe ușă (impresionism, estetism, eseism, fragmentarism...). Sau altfel spus: „Ideea de literatură are deci aceeași prezență plurală în oricare din fazele sale". Sau într-o formulă nervoasă, trepidantă, în care năzuința irealizabil-birocratică spre „un număr de formule-tip ce pot fi inventariate și descrise cu toată claritatea" este pusă în chestiune, de nu de-a dreptul invalidată, într-o perspectivă a unui pluralism fără oprelişti: „Literatura este domeniul a *tot* ce s-a scris, *tot* ce s-a scris este literatură, litera este *tot* ce se va scrie etc. Specificul și autonomia, la fel, sunt mereu afirmate, pierdute și recunoscute etc. Literatura *este* ceea ce ea însăși a spus și spune că este, într-o accepție unică, diversificată". Accepția integralității trecute, prezente și viitoare, a literaturii, relevată, după cum vedem, cu o încredințare ce atinge accente vizionare, nu favorizează, în bună logică, reducționismul, fie el „semantic" ori „metodologic". Să mai prindem din zbor un alt argument al relativității: „De *litere* se poate «agăța», ca într-un cuier orice". Sau în orizontul devenirii: „Dar nimic nu oprește ca în viitor să apară noi accepții și deci noi definiții". Pe această linie a supraconștiinței de sine, care-și amendează exagerările, trecînd aspectul static al sistemului într-o fluiditate a evoluției indeterminabile (scepticism ascuns, cu efect meliorist), Adrian Marino își circumscrie opera unei intenții de deschidere, de perfecționare. Ea alcătuiește doar un moment dintr-o posibilă operație de „fotografiere" succesivă a fluxului ideilor literare: „Hermeneutica noastră «fotografiază» ideea de literatură doar în stadiul său actual, așa cum a produs-o istoria sa de pînă acum". Oricît ar fi de rezonabile, „invariantele teoretico-literare", „preconceptele de bază ale metodei hermeneutice folosite", „definițiile-tip", ele rămîn permeabile la ceea ce este spontan, neformalizabil, de neprevăzut în materia literaturii, „etern nedefinite", cum o califică însuși exegetul: „Toate definițiile sunt legitime..." Să nu ne iluzionăm, prin urmare, cu o soluție de tip scientizant, cu un pozitivism cu atît mai îndoielnic, cu cît efervescențele infrastructurii literare, acele emanații vitale ce configurează esențele teoretice, sînt mai active. Învederînd o dreaptă înțelegere a lucrurilor, deși prins în angrenajul sistemului,

Adrian Marino însuşi ne atrage atenţia printre rînduri asupra primejdiei ce rezidă în adoptarea *tale quale* a acestuia, precum în orice formă de dogmatizare a conceptelor. „Modelul" său e unul urmărit cu prudenţă, întrucît se declară fundamentat pe „enorma bogăţie semantică" a ideii de literatură: „Pluralitatea, mobilitatea şi relativitatea sensurilor şi semnificaţiilor sale oferă un fir conducător pe care ne-am străduit să-l urmărim cît mai ferm şi suplu cu putinţă". În felul acesta (scrupul ce-l onorează), hermeneutul nu e departe de ideea determinismului specific oricărei tentative rezonabile de morfologie ideologică a literaturii, care constă în orientarea dinspre concretul estetic spre abstractizare, dinspre valoare spre cristalizare doctrinară. Chiar dacă aceste elemente sînt doar atinse în treacăt, relevanţa lor e dintre cele mai însemnate în logica demonstraţiei. Postura teoretică neputînd fi decît centrifugală faţă de operă, ea trebuie „moderată" pentru a nu pierde complet din vedere opera. A o absolutiza, a-i tăia cordonul de comunicare cu literatura, înseamnă a renunţa la fenomenul său originar în favoarea unei scheme inerte. Însăşi considerarea ideii literare drept „operă", drept „organism", drept formă de „viaţă", capabilă a se proiecta într-o biografie, reprezintă o recunoaştere a arhetipului său creator. La distanţă de orice „delir teoretic", de „terorismul metodelor", de terminologia indigestă a unora din ele, Adrian Marino dă dovadă în cartea de care ne ocupăm de o flexibilitate mai mare decît oricînd. Paralelismul său subtextual cu literatura se exprimă printr-o anume ezitare a operaţiei de abstragere. Gîndul său zăboveşte îndelung şi cît se poate de semnificativ în straturile „informative" ale excursului istoric, desfăşurat pe planuri ample, uneori extraliterare, spre a urmări mirabila ivire a literaturii din *littera*. „Modelul se construieşte acum, observă Constantin Noica, din toată *materialitatea* culturii, pornind nicidecum de la o definiţie sau descriere-definitorie, ci de la o învăluitoare cercetare..." Mai mult, al său *discours de la méthode*, derulat în prima secţiune a volumului, e plin de semnalele unei toleranţe, ale unei apropieri măcar suplu inteligente, dacă nu simpatetice, de literatura care e un unicat, intransformabil într-un alt limbaj. În chiar interiorul sistemului zvîcnesc vasele sangvine ale unei organicităţi. Spre a nu deveni un pat al lui Procust, hermeneutica face loc unor principii de bun simţ, care nu sînt altele decît cele ale sensibilităţii, ale emoţiei, adică ale con-

tactului de totdeauna, autentic, insubstituibil cu creaţia literară. Tacit, se produce, pînă la un punct, un compromis cu detestatul impresionism. Apare, astfel, recunoscută norma autonomiei textului, text în care literatura se rosteşte pe sine, „îşi dezvăluie fiinţa": „Idealul este ca fiecare citat, text, titlu să vorbească singur, ca în spatele lor să existe — în toate cazurile — o referinţă precisă şi exactă. Nouă nu ne revine în principiu decît operaţia de *échantillonage* şi de montaj în schema de ansamblu". Sau prin coroborarea cu un citat dintr-un gînditor refractar rigidităţii de sistem: „Poziţia noastră este deci — încă odată: « A înţelege pur şi simplu ceea ce spune autorul » (Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, 270). În speţă, ceea ce spune efectiv *literatura* despre ea însăşi. Nici mai mult, dar nici mai puţin". Sau această precizare, reluată pe parcursul întregii lucrări, pe care o reluăm şi noi, avînd funcţia unui paratrăsnet menit a feri construcţia de descărcările electrice ale unor adversităţi de pe poziţii antidogmatice: „În concepţia noastră, sistemul ideii de literatură este o schemă inteligibilă, operatorie şi flexibilă, suficient de precisă şi de documentată ca să « prindă » ideea de literatură în totalitatea sa, dar îndeajuns de suplă ca ea să se poată adapta şi noilor creaţii, descoperiri şi achiziţii posibile". Sau, factor capital, înscrierea necesităţii unui preconcept *(Vorassetzung, présuposé)*, a unei pre-înţelegeri, a unei pre-judecăţi „în sensul bun al cuvîntului" asupra fenomenului luat în cercetare, de natură, desigur, intuitivă: o „idee" *despre* literatură la nivelul experienţei de cititor. Altfel spus, „ideea literară" este recunoscută ca un factor secund, apărut după şi în funcţie de cel de literatură care i-a dat viaţă şi l-a alimentat: „Ca să studiezi hermeneutica ideii de literatură trebuie să « ştii » în prealabil ce este « literatura », să ai o idee, un (pre)concept despre literatură. « Găseşti ceea ce cauţi ». « Nu m-ai fi căutat dacă nu m-ai fi găsit ». « Obiectivitatea » şi « subiectivitatea » acestei sinteze este postulantul de bază". Sau, element tot atît de important, *circularitatea* ca principiu al sistemului şi al „ modelului", ca o condiţie *sine qua non* a sincronicităţii. O circularitate logică („schema gîndirii înseşi") şi una ontologică („Gîndirea ca şi fiinţa sunt circulare"), presupunînd, aceasta din urmă, contopirea momentului ideatic cu cel sensibil, al experienţei cerebrale cu cea afectivă. O, din nou, pre-cunoaştere intuitivă, postulată în ter-

meni ce pot surprinde la un teoretician atît de categoric disociat, în alte texte ale sale, de existențial, e adusă în discuție, prin această prismă a concordiei. De remarcat intonația solemnă, oarecum patetică, ce reprezintă deschiderea, cu implicații adînc morale, asupra unei regiuni inefabile. Teoreticianul și scriitorul își dau mîna în asemenea rînduri: „Ideea de literatură devine doar ceea ce este. Și ea este ceea ce căutăm știind că este și ceea ce este. Problema nu poate fi pusă și gîndită decît circular. Știm, în prealabil, ce este literatura. Ideea se precizează (chiar dacă nu « definitiv ») de la primele atestări textuale, de la cele dintîi descifrări de semnificații ale sensului central: *litera*. Ea spune de la început: « Sunt Literatura » . Ea știe că *ea este* « Literatura ». Și hermeneutul odată cu ea". Apropierea de inspirația poetică, de o demonie a lirismului transcris pe portativ hermeneutic, este încă mai vizibilă în acele pasaje în care Adrian Marino dă glas unui proiect mallarméan, extrapolat în domeniul său. E vorba de reconstrucția unui „text unic" al ideii de literatură, de suprapunerea paradigmei hermeneutice cu faimoasa noțiune de Carte Unică: „Exegeză, în felul său, de locuri comune, această hermeneutică urmărește să transforme, mai bine spus să asimileze întreaga idee de literatură unui singur « loc comun », să identifice și să grupeze totalitatea invariantelor ideii de literatură într-o unică invariantă. Totalitatea textelor despre ideea de literatură chemate să cuprindă o singură idee a literaturii exprimată într-o singură *carte*, absolută, definitivă, despre literatură". O adaptare, așadar, abia voalată, a unei table de poetică extremă! Utopia este împinsă și mai departe, într-o intensă viziune livrescă, demnă de un Jorge Luis Borges, a unei hermeneutici autotelice, absolute, absorbind toate cazurile particulare, precum o hartă la scara 1/1. Cu alte cuvinte, un intertext care îmbină și parafrazează textul singular, aprioric, al ideii în cauză. Formularea deloc pedantă, ci de o febrilitate care învăpăiază pagina de preambul metodologic, întărește impresia de plonjare în abisul amețitor al literaturii pure. Deși teribil delimitat, îngrădit, ocolit din spaima unor posibile accidente, acesta exercită o ispită irezistibilă. În spațiul său de fascinație, hermeneutul propune un peisaj frisonant al totalității, ce recuperează „teoria" în beneficiul unei experiențe spirituale afine cu cea a poeților. O fervoare a bibliotecii integrale îl bîntuie, scoțîndu-l în afara cadrelor raționale, impunîndu-i o fantasmagorie a sistemului ce-și

autodevoră limitele: „Idealul este ca această hermeneutică să se fi scris singură printr-un colaj « savant » de citate, organizate de propriul său mecanism. O hermeneutică transformată într-o autohermeneutică textualizată. O « copie » gigantică, totală, a ideii de literatură deja « scrisă », din toate epocile și culturile, sub forma unui imens montaj de citate prin care ideea de literatură se gîndește și se definește singură, aceasta ar fi utopia metodologică a unei astfel de hermeneutici". În aceeași ordine fantast-scientizantă, autorul se leagănă în visul „unui imens clișeu obiectiv, irefutabil, un model-poncif, care să rezume, să sistematizeze și să comprime toate definițiile anterioare...". Vis pus, pe neașteptate, sub egida lui Baudelaire, care a notat: „A crea un poncif înseamnă geniul. Trebuie să creez un poncif". Întrebarea care urmează e, desigur, retorică: „Se poate spune același lucru și despre ideea de literatură, ca și... despre hermeneuții săi?" Adrian Marino cochetează astfel cu noțiunea, atît de literară, a genialității! Simptomatic e și faptul că ieșirile, altă dată foarte frecvente, marcate de o violență temperamentală caracteristică, ale hermeneutului împotriva criticii tradiționale, s-au redus. Eseismul, impresionismul, figurile de stil, divagația, diletantismul, foiletonul, literatura, puse într-un singur recipient și aduse la un capricios amestec, mai mult ori mai puțin nepăsător la fireștile diferențieri de înzestrare, competență, valoare, alcătuiau, după cum se știe, imaginea dușmanului său de căpetenie. Pamfletul întrerupea, pe alocuri, șirul argumentelor, țîșnind în întunecatele trombe ale unei irascibilități și ea... literară! Acum ni se oferă o mult mai cumpătată situare mediană între două extreme la fel de indezirabile: „Nici sincronism și compilație mecanică (atît de frecventă), nici ipoteze hazardate sau divagații pur « eseistice », « fermecătoare »..." Literaturii i se dau onorurile cuvenite unui fenomen primordial, ineludabil. Salutăm atari cuvinte străine de orice tendențiozitate, curățate de culoarea stridentă a diatribei, coincidente cu condiția unui adevăr unanim acceptabil: „ « Atacul » împotriva literaturii se soldează cu un eșec total și criticii lucizi au reținut, la timpul lor, acest fapt". Dacă antiliteratura, deși pare a consemna moartea literaturii, o consolidează în sens invers, nu s-ar putea spune același lucru despre unele pagini mai vechi ale lui Adrian Marino, de factură indirect-literară, prin... antiliteratură? Dacă există „anti-poeți" care sînt „poeți fără voie",nu pot fi exegeți anti-literați care să fie literați fără voie?

Fie-ne îngăduite și nouă aceste întrebări, cu atît mai mult cu cît aflăm din cartea în discuție: „Moartea, dispariția literaturii și deci antiliteratura sunt de fapt imposibile; ideea de literatură își verifică din nou rezistența și eficiența". Un alt aspect al *Hermeneuticii*, elocvent, pe linia analizei noastre, constă în faptul că i se recunoaște criticii, fără ocol, consubstanțialitatea literară: „... se poate deci recunoaște existența și definiția literaturii critice: *critica este literatură*. Nu este vorba de o propoziție asertorică, nici de o enunțare dogmatică, ci de concluzia sistemului hermeneutic al ideii de literatură. Identificată cu literatura, critica se enunță pe sine ca atare, definindu-se ca literatură critică și totodată drept critică literară". Circularității i se dă de data aceasta misiunea de a credita conceptul lipsit de echivoc al unui comentariu ivit din literatură spre a se întoarce, prin însuși actul formulării sale, în sînul literaturii care l-a generat. Bucla ideii de literatură, pentru a-l parafraza pe Adrian Marino, se închide în felul acesta. Trecută prin complicate retorte explicative, o constatare de bun simț ajunge, pentru a spune astfel, la punctul său de plecare, însoțită de expertiza ce o certifică. Pre-înțelegerea a trecut cu succes examenul înțelegerii hermeneutice: „Literatura se « naște » din literatură, inclusiv sub formă critică, prin mișcarea sa circulară care o întoarce constant spre origini: literatura-cultură-cunoaștere, explicare, interpretare. Imanentă literaturii, indisociabilă de literatură, critica își dezvăluie geneza și finalitatea esențial literară. Critica apare în cîmpul literaturii, apoi se desprinde de ea pentru a reveni și a se identifica pînă la pierderea identității cu punctul său de plecare". Scenariul istoric însoțitor convoacă, întru susținerea tezei, nume ilustre, de la Fr. Schlegel, care numea „critica poetică" suprema realitate, și Novalis, care vorbea despre „poezia filologică", pînă la Foscolo, Baudelaire și Mallarmé și, mai aproape de noi, pînă la T.S. Eliot (critica e „activitate creatoare"), Charles du Bos („creație în interiorul unei creații"), Azorin (criticul e „cocreator"), G. Călinescu ș.a. Teza romantismului critic, referitoare la analogia ori coincidența criticii cu literatura, pe care „o rescrie, gest în esență circular și tautologic, recompunînd-o la infinit", nu întîmpină rezistența hermeneutului. Înscriind-o și stabilindu-i filiația pe care ar ignora-o, în opinia sa, eseiști precum R. Barthes și G. Genette, pare a o aproba. Cîteva chestiuni legitime se pot pune însă în acest caz. Ce acoperire

teoretică mai are opoziția lui Adrian Marino la „impresionism", filipica sa împotriva cronicii literare? Nu se justifică acestea în masa unei producții critice, literar informate în generalitatea sa și generos acceptate în principiul varietății sale? Dacă toate definițiile sînt justificate, de ce n-ar fi și cele motivate esențial de gust și de un limbaj critic cooperant cu metafora? Dacă stilul e indisociabil de creația literară, de cea artistică în genere, cum poate fi motivată minimalizarea, ironizarea ori excomunicarea lui în critică? Cum s-ar putea accepta o ierarhie în sine a speţelor critice (speţe comparabile cu cele ale beletristicii), în afara personalității ce le ilustrează, în afara judecății axiologice aplicabile fiecărei producții în parte? Dacă socotim că la aceste întrebări se poate răspunde doar în favoarea literaturii și a-valorilor ei, ne întemeiem aprecierea și pe principiile hermeneuticii în chestiune. De unde rezultă că polemica antiimpresionistă, din chiar punctul ei de vedere, riguros aplicat, e fără obiect. Oricum, constatăm cu satisfacție că în ultima sa construcție Adrian Marino își reprimă manifestarea polemică ocazională în beneficiul unei stringențe a ideilor care nu lasă ca flacăra indispoziției de moment să pătrundă în clădirea de sticlă și oțel, impunătoare structură prin masivitatea și omogenitatea sa. Hermeneutica exclude deliberat „orice exclusivism" deci și al său propriu: „Acest concept despre critică este propus ca o alternativă la critica impresionistă, beletristică, eseistică, empirico-jurnalistică, în sensul unui raport de echilibrare și coexistență". Să reținem: alternativă, echilibrare și coexistență, iar nu monopol, beligeranță, tendință de eliminare. Postură luminată, corespunzătoare, pe cît ne putem da seama, unei tendințe mai generale a criticii europene, care, după aridităţile consecinţelor unui exces de metode semiotic-structuralist-textualiste, se apropie de o sinteză cu modalitățile critice consacrate, în scopul de a reda disciplinei un aspect umanist. Sub semnul literaturii, căreia i se dă drept de cetate în sistem, „eposul ideologic" (Mircea Martin) pe care-l scrie Adrian Marino se vădește fertilizat prin deschiderea către originar și înălțat prin obiectivitatea spiritului ce-l animă, depășind excesele partizane. Dacă atitudinile împotriva literaturii pe care le-a adoptat Adrian Marino, înverșunate în paradoxala lor indistincție, n-au făcut decît să trădeze un idealism lezat, candoarea intelectualului de totdeauna, restringerea lor exprimă o fază de pacificare, de clasicizare lăuntrică. Gîlceava înțeleptului cu literatura

(stranie gîlceavă, în pasionalitatea ei atît de individualizată!) e pe cale a se încheia, după o sumă de indicii, printr-o soluție echitabilă, armonioasă. *Hermeneutica ideii de literatură* este documentul acestei împliniri a personalității, întrucît poartă pecetea unui exeget care, după cum spune Jean Starobinski, referindu-se la „un ideal al criticii“, a trecut prin „asceza impersonală a cunoașterii obiective și a tehnicilor științifice“, fără a renunța la „disponibilitatea reflexivă“, la reveria în marginea marii teme livrești. O împlinire cu atît mai substanțială, cu cît se efectuează prin mijlocirea uneia din acele cărți temeinice, care cinstesc cultura română la ea acasă și în lume.

Falsul mizantrop; Adrian Marino

Deși m-a ispitit un moment, compararea lui Adrian Marino cu Macedonski mi se pare acum superficială, dacă nu puerilă. De acord: există un numitor comun, planuri „mari", ambiție, „himerism", lipsă de „tact", izolare orgolioasă, febra afirmării în străinătate, dar fără o operă poetică exegetul face impresia unui comandant lipsit de armată, a unui amiral pe uscat. Macedonski e Macedonski întîi de toate grație viziunii sale lirice, care-l absoarbe insuflîndu-i viață, în lipsa căreia ar fi o schemă moartă, o biată fantoșă enorm agitată, burlesc revendicativă. Ce legătură are laureatul premiului Herder cu poezia? Sau cu... literatura? Dacă ar fi să-l credem pe cuvînt, nici una, „adevărul este că nu sînt, n-am fost și nu m-am considerat niciodată ceea ce se numește, adesea prin abuz, « om de litere », « scriitor »". Menționînd, deocamdată, că un temperament poetic e, totuși, altceva decît o creație poetică, să căutăm categoria sa morală în altă parte și anume în structura tradițională, de autor inadaptabil, interiorizat, răsfrînt lăuntric cu o anume capacitate de visare iar în afară cu o sensibilitate cabrată, cu un comportament de suspicios și irascibil, structură ce s-a afirmat prin excelență pe meridianul moldav și ale cărei ilustrări caracteristice ni se înfățișează G. Ibrăileanu și E. Lovinescu (prototipi mai rezonabili!). Autorul *Memoriilor*, mai cu seamă, exprimă acel secret scepticism com-

pensat prin atitudine răspicată, acea torpoare „oblomoviană", corectată prin muncă tenace, acea solitudine anxioasă, transparentă, care e o modalitate de comunicare simpatetică, totuşi, cu omenirea. Ca şi predecesorul său, Adrian Marino (ieşean de baştină) încearcă un soi de *delectatio morosa* prin prezentarea analitică, insistentă şi amănunţită, a cazului său. Singurătatea sa are o valenţă publică, decepţia sa atinge, vrînd-nevrînd, intensităţi spectaculare. Iată cîteva date din fişa ce şi-o alcătuieşte în diverse variante: „condiţionat de tristeţi interioare. Fapt tradus la suprafaţă prin puţine dispoziţii de sociabilitate convenţională, de supleţe şi adaptare imediată. În interior mă simţeam pe cît de « singur » (în planul relaţiilor practice, curente) pe atît de solidar cu valorile reale ale culturii noastre şi cu destinul său superior în care cred"; „predispoziţii de « izolare » peripatetică, de ţinută refractară prin impermeabilizare interioară, ceea ce mă făcea destul de nereceptiv la o categorie întreagă de contacte"; „adesea crispări involuntare şi aridităţi subite"; „necomunicativ, exigent şi imperios;" „dificultate cu atît mai mare, cu cît întreaga tensiune se consumă discret, în interior"; „terorizat de ideea « gafei »". Aşadar o psihologie adolescentină, spre cîştigul său permanentizată şi spre onoarea sa exhibată. Un ghem de contradicţii ţinînd de incapacitatea energiei genuine de a-şi găsi făgaşul cel mai nimerit, de greutatea angrenării în complicatul sistem al convieţuirii mondene, ce reflectă prodigioasa intensitate a proiectului, resursele neobişnuite puse în slujba împlinirii lui. O melancolie de ciclop ce se reprezintă veşnic tînăr, la început de cale. Spre deosebire însă de patronul Sburătorului, care a reconstituit universul advers sub forma unuia personal, cenaclier, miniaturală curte de suveran în exil, autorul *Dicţionarului de idei literare* face un pas mai departe întru sublimare, orientîndu-se din imbolduri, după cum ne asigură, „instinctive", „compensatorii", „de ordinul echilibrului interior" (pe care, de altminteri, le putem lesne confirma), spre „aspectele « dezumanizate », strict obiective", spre „semnificaţiile universale ale faptelor de cultură şi artă". Societatea oamenilor e înlocuită cu cea a textelor, acestea, la rîndul lor, sînt reduse la esenţele teoretice: „Fără a fi căzut în mizantropie, unele aspecte ale «umanităţii » încetaseră demult să-mi mai placă". Merită a ne reaminti patosul pus în apologia închinată noilor parteneri „ideali", „simpatici", a căror imagine ostentativ-antropomorfică re-

levă, mai clar ca orice demonstrație, reflexul unei iubiri decepționate, reziduul existențialului dureros mistuit, care, în virtutea legii conservării materiei, în situația de față metaforic aplicabilă, reprezintă aceeași cantitate de existențial: „Ideile literare au puritatea și noblețea lor, se propun singure discuției, nu « trec la represalii » cînd sînt contestate, nu sînt carieriste și obraznice, sînt oneste, demne, discrete și modeste". Fugind de uman, Adrian Marino n-a părăsit tărîmul acestuia. Scurt-circuitul său afectiv a fost departe de a-l cufunda în marasm, deoarece factori invizibili au repus în funcțiune sistemul de conectare la umorile a căror eliminare totală ar fi adus o infirmitate. Fugind de literatură, a abordat-o pe o cale proprie, prin cultura unei expresivități a dezbaterii ideatice care o face în orice clipă tangentă la un concret psihic individualizat, printr-o retorică ce se adresează contemporanilor, înțesată de îndemnuri, reproșuri, aluzii, persiflări, laude, incriminări, trăgîndu-i de mînecă, scuturîndu-i din impasibilitate. Sterilizarea s-a dovedit o fațadă neconcludentă. Cerul său interior e pururi brăzdat de fulgere, gata de a slobozi ploile rodniciei. Inhibat dintr-un exces energetic, neadaptat din pricina absolutismului criteriilor organice, își ia revanșa în gestul constructiv, neabătut de la țel, pînă la halucinația monumentalului. Și cum e firesc, o atare insolită producție naște contrarietăți! Dacă, în cazurile benigne, o ușoară ironie amabilă vizează aspectele minore, pitorești ale atletului căruia, în toiul efortului, i se sucesc veșmintele și-i răsare pe figură rictusul încordării, alteori reacția e dură, agresivă, pe un fundal de înciudată negare. Ori se manifestă o afectat - superioară ignorare, ca și cum spațiul literar ar avea, asemenea unui senat, un număr fix de scaune. Neputînd fi urmat pe anevoioasele sale drumuri de fondator, autorul *Carnetelor europene*, care, la ora actuală, e neîndoios, cel mai cunoscut critic român pe toate meridianele, e nevoit a suporta șicanele cîtorva confrați ce-i refuză locul corespunzător în ierarhia indigenă. Circumstanță de natură a-i adînci complexele, a-i amplifica strategia defensivă, și așa îndeajuns de amplă, a-i accentua cazuistica de „victimă", a-i preface, ocazional, introvertirea de cărturar într-o extrovertire de tribun *pro domo*. Dar și N. Iorga și Pârvan și G. Ibrăileanu și E. Lovinescu și M. Dragomirescu au fost, să nu uităm, respinși și, de aîtea ori, ridiculizați! Nici nu poate surprinde prea mult pe un observator cu o oarecare perspicacitate un astfel de

tratament aplicat aproape inevitabil personalităților de marcă, operelor ce depăşesc posibilitățile de elaborare şi prognoză ale nivelului comun. Neacceptarea din partea opacității, a inerției, a rivalității nu constituie altceva decît proba de foc a valorilor reale. Paradoxal vorbind, Adrian Marino ar fi avut motive a se întrista numai cînd ar fi fost tratat exclusiv elogios, îmbrățişat şi celebrat fără nuanțe. Aura donquijotescă ce pîlpîie în jurul personajului său reprezintă o şansă majoră de a sfida banalitatea, de a intra în ficțiunea purtătoare de izbăvitoare sensuri. Pozitivul, voit sobrul, temătorul de „literatură“ hermeneut (aşa cum autorul *Adelei* se temea de microbi) se „compromite“, iată, printr-o ipostază obiectiv literară, îşi subordonează existența unui stil utopic, făcînd, ca Domnul Jourdain, versuri fără să ştie.

Feerica substanță: I. Negoițescu

Scriitura critică a lui I. Negoițescu reprezintă un triumf al literaturii aplicate asupra literaturii. Observația e concrescută cu satisfacția formulării sale pînă la gradul în care e aproape cu neputință o izolare abstractă, o reducție la schema ideii. Frageda materie apare sufocată de propria sa emanație ca un buchet de crini, supusă voluptății dar și riscurilor oricărei ostentații. Dacă potrivit lui Taine, „stilul nevăzut este perfecțiunea stilului", asistăm, aci, dimpotrivă, la un exhibiționism impenitent al formalului purtător de sensibilitate a cărui rădăcină istorică se află, între altele, și în acea *écriture artiste* a fraților de Goncourt, caracterizată prin expansiunea nominalului și reducerea verbului. Obiectul contemplării împlinește funcția unui stimulent analogic al discursului, paginile avînd rigoarea, monotonia savantă și lirismul unor brocarturi. Cei ce urmăresc liniatura unui sistem, dozarea unor judecăți pot rămîne dezamăgiți (și ne dăm seama acum că dificultatea definitivării unei istorii literare de către autorul *Scriitorilor români moderni* e și de ordin intern, legată de expansiunea neînfrînată a unei feerice substanțe informe, care nu se poate armoniza cu un scenariu cronologic). Dar lectorul care acceptă experiența fragmentului, a clipei fugare reflectată în aventura frazei prețioase, grea de finețuri, poate recunoaște în I. Negoițescu pe cel mai personal interpret de azi al poeziei noastre. Ghir-

landele de cuvinte, echilibrate cu un farmec baroc, degajă în calitatea lor emoţională ca şi în topica lor manieristă un sens care e al figurii formale, imposibil de retopit: (despre Emil Brumaru) „Serbare cu nimicuri de preţ, printre care prindea brusc şi încet să crească ingenuitatea, plăcerea de a fi şi lirismul dulce înţepător jucăuş al celui ce socotea, cu mintea sa uleios florală, că poate e mai bine să se cheme « detectivul Arthur »". Logica incantatorie a limbajului (vorba lui Mallarmé) se bizuie pe forţa de iradiere a adjectivelor: „Drept sinteză a dramaticelor cumpăniri ale angelizantului Orfeu, lirismul său se interiorizează mîntuitor, ca o confesiune definitorie". Sau: „Iernatecă lumină obscură, ca şi dimineaţa cenuşie de afară, captate în interiorul fizic şi sufletesc, se reproiectează într-un exterior care păstrează toate valenţele interiorului, tocmai fiindcă e rodul imaginarului imposibil-posibil". Cum puţini alţi exegeţi români, I. Negoiţescu visează în materie, densificîndu-şi impresiile transparente, străduindu-se a-şi fixa desfătarea estetică în prisma expresiei: „incitantul şi emoţionantul (...) roman, *Galeria cu viţă sălbatică*, pur şi grav, avînd parcă, pe linia utopiilor, densitatea cleştarului — care-şi obţine materialitatea cristalină printr-un teribil impuls energetic, din carbon...". La treapta senzorială, contactul se stabileşte fără prejudecăţi, prin exact-halucinanta transcriere a fiorului estetic, aşa cum procedează şi J.-P. Richard ori Georges Poulet. Criticul re-face viaţa poeziei din interior, prevalîndu-se de dreptul său de a subiectiviza subiectivitatea într-un infinit joc senzual: „La Sânziana Pop acest haos e dulce-acrişor, proaspăt şi impetuos, juvenil nostalgic, feeric şi neliniştitor". Ca şi: „« Dulcele » constituie permanenta ispită a poetului hedonist, care *trăieşte*, regesc parazit, în bulion, în latrine cu hîrtii murdare, în pernele lactante şi asemenea cocorilor, zburătoare, în rangurile condimentelor, peste vastele întinderi de lene calmă. Brillat-Savarin a intrat în vestmîntul verbal al lui Brummel, pentru ca litera să-i fie docilă prin arome şi neprihănire, pentru ca imaginile să-i facă temenele". Limita acestei experienţe de contopire cu viaţa intimă a lirismului este starea de transă, în care postura critică se demite pe sine. Copleşit de procesul asimilării, transpus într-un cifru de satisfacţii plastice, criticul înlocuieşte supunerea la obiect printr-o umilitate în faţa acestuia (dulce autoflagelare a conştiinţei analtice): (despre Dan Laurenţiu, care ar exprima în *Imnuri către amurg* „unul din stadiile desăvîrşirii lăun-

trice") „Ne întîmpină acum o poezie atît de suavă, de aeriană, de lumini eterice pe un fond de întuneric, de smoală grea, încît ți-e de-a dreptul dificil să o supui analizei". În așa măsură comentariul își asumă natura poeziei în fața căreia se prosternează pînă la o specioasă anihilare, încît e mulțumit a-i notifica paradoxurile imanente drept posibile acte de comportament propriu. Vorbind despre „două versuri care cîntă obscuritatea pentru ca de îndată să o practice", critica își adjudecă „obscuritatea" drept o necesară componentă a limbajului său solidar cu cel poetic, după cum următoarea remarcă semnifică mărturisirea unui tropism comun: „Daniel Turcea e pe deplin conștient și bucuros foarte de împrejurarea că mai tare decît rostul poeziei este miraculosul ei concret". În atari condiții, textul literar este, într-un sens înalt, imitat, parodiat. Ori utilizat, într-un regim similierotic, cu o funcție de fetiș: „Lirism cu atît mai grav cu cît, înălțat la demnitatea erosului, se rezolvă prin fetișuri" („lirism" putînd însemna aci, printr-o firească extindere, și lirism critic). Cel mai interesant capitol din cartea de care ne ocupăm, *Alte însemnări critice*, Ed. Cartea Rom., 1980, (alcătuită în mare parte din reluări) îl constituie neîndoielnic *Scriitorul G. Călinescu*. Plin de subtilități, foind de sugestii dintre cele mai atracțioase, acest eseu balansează între admirație și rezervă, reprezentînd o participare la contențiunea din jurul călinescianismului, dar trădînd și o contradicție a autorului său, spirit extatic și în mult mai mică măsură polemic. Premisa interpretării lui I. Negoițescu relevă: „...vocația fundamentală a lui G. Călinescu, de a considera lumea (în care cuprinde însăși persoana sa) sub specia comicului, deci abolind melancolia", precizînd că „el se situează pe sine, ca un liric, în universul integrator, nu ca poet, ci *în postură* de poet." Dar admițînd acest criteriu de bază ce implică mimetismul, pastișa, imitația (tipare ale mecanismului formal, ale mișcării intelectuale vidate de „trăire"), cum i se mai poate reproșa magistrului simplificarea, monotonia, convenția? „Coagulîndu-se deci din massa haotică a estetismului ca mod al libertății, sub forma jocului absolut care este romanul *Enigma Otiliei* (un adevărat *pariu balzacian*), personajele lui G. Călinescu cîntă pe o singură coardă, fiind tot atîtea rigori unilaterale, virtuozități fixe, fără evoluție. Atîta cîtă este, psihologia eroilor e uniformă, convențională, schematică și deci monotonă (fie ei buni, ca Pascalopol, Otilia, Felix, Georgeta ori Weissmann, fie ei

răi, ca ceilalți), monotonie salvată doar prin comic". Sau absența tragicului: „În *Scrinul negru*, sub irezistibila sa propensiune spre comic, scriitorul face greșeala de a absolvi de tragic societatea care cade (marea burghezie și aristocrația în viziunea lui literară)". O natură funciarmente ludică, situată în extrovertire, așa cum ne e dezvăluită, n-ar putea exista în registrul opus decît trădîndu-se pe sine! Găsirea axei acestei mari personalități e sabotată de însuși criticul ce reproșează scriitorului plasat sub zodie comică tocmai... „absurditățile" și „comicăriile"! Oricum, paginile lui I. Negoițescu, ce recunoaște în G. Călinescu „un mare critic literar" și în „istoria sa una din cele mai importante opere ale literaturii noastre, care va fi probabil gustată în viitor cu plăcerea cu care generații întregi au parcurs pe Plutarh, pe Erasmus, pe Brantôme, pe Benvenuto Cellini, pe cardinalul de Retz" sînt dintre cele mai pasionante ale temei, cu mult mai pline de miez decît cele două-trei fastidioase tomuri ce i s-au dedicat pînă acum.

Oscilaţiile lui Al. Piru

Nimeni, cred, dintre istoricii literari de azi n-a provocat oscilaţii mai dramatice pe cadranul recunoaşterii valorii decît Al. Piru. Socotit de către unii drept o foarte stimabilă, chiar importantă personalitate, a fost abordat de către alţii drept un personaj comic, un soi de doctor Pantalone al domeniului său. Cea din urmă ipostază a devenit cu putinţă în momentul în care s-a constatat că scrupulul ştiinţific, mergînd pînă la pedanterie, al profesorului, cedează, în chip neaşteptat, în faţa unor slăbiciuni conjucturale, prin exagerarea bătătoare la ochi a însemnătăţii unor autori, însoţită de minimalizarea ori de excluderea, tot atît de nemotivată în plan ideal, a altora. Ceea ce se putea considera a fi o postură unitară a sobrietăţii, a severităţii muşcătoare, s-a dovedit o simplă poză. Odată scăpate frînele exigenţei moroze, au ieşit la iveală substraturile vii ale simpatiei şi antipatiei umane, ale variilor înclinaţii şi interese de moment , de o eterogenitate incapabilă a se compune într-o poziţie intelectuală ori de gust coerentă. Scindat între o structură universitară, de o incontestabilă soliditate şi aplicaţie, şi o natură umorală fără legătură cu cea dintîi, încălcîndu-i nu de puţine ori principiile, autorul *Discursului critic* (Ed. Eminescu, 1987) s-a văzut pus sub semnul realist al propriei sale alcătuiri, de *homo duplex*, cu dezavantajul accentuării din partea mai multor comentatori a aspectului ingrat. Prin tratarea exclusi-

vă a celui din urmă s-a ajuns la eclipsarea regretabilă a meritelor evidente, la substituirea figurii mai complexe, totuși, cu frivola caricatură. Desigur, faptul este explicabil într-o atmosferă democratică a cetății literelor. Nimeni n-ar trebui a opri pe nimeni a-și spune sincer părerea și nici a se amuza cînd simte nevoia, cu condiția respectării prescripțiilor urbanității. Au fost ele violate în cazul lui Al. Piru? După știința noastră, nu! Evoluția imaginii sale critice oglindește cu destulă fidelitate evoluția scrisului său. Se poate distinge cu destulă înlesnire între un Piru „pozitiv“ și un Piru „negativ“ (contestabil, cînd nu de-a dreptul consternant) și în volumul ce constituie obiectul prezentului articol. Să începem cu punctarea ultimului, spre a nu ni se aduce învinuirea unei concluzii maligne. Atitudinea istoricului literar față de E. Lovinescu apare grevată de o lipsă de bunăvoință ce lunecă vădit în improprietate, prelungind, poate, rezerva autorului *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent*, magistrul său absolut. Cum să considerăm altminteri decît sofistică o asemenea aserțiune: „Adevărul e că ruptura pe care o vede Lovinescu între junimism și sămănătorism e doar aparentă, fiindcă Maiorescu însuși definise direcția nouă de la Junimea drept o doctrină de «păstrare și chiar accentuare a elementului național»...“? De ce să facem sămănătorismului favoarea de a-l ilustra doar prin vîrfurile care-i depășesc, de regulă, programul și nu prin totalitatea reprezentanților săi: „Sămănătorismul înseamnă în ideologie Iorga, dar în poezie Goga nu Corneliu Moldovanu, în proză Mihail Sadoveanu nu Ioan Dragoslav, în teatru Al. Davila nu Zaharia Bârsan“? Cît de serioasă poate fi o atare obiecție: „Un dezavantaj al compendiului din 1937 este de a se fi oprit într-un moment cînd marii scriitori contemporani erau cam la jumătatea drumului“? În spiritul obiectivității, să citām, totuși, o apreciere globală asupra mentorului Sburătorului, ce-l onorează pe exegetul său: „... trebuie să recunoaștem că pînă la Lovinescu nimeni nu mai formulase judecăți de valoare atît de echilibrate și drepte, că nimeni nu mai făcuse o triere ca el a valorilor, că nimeni nu mai disociase cu atîta consecvență și fermitate fenomenul literar, estetic, de cel cultural în genere, etic sau etnic“. Cînd nu agreează pe un confrate, Al. Piru devine un obstinat căutător de noduri în papură. Faimos statistician al paginilor și al rîndurilor, vînător redutabil al fatalelor greșeli de tipar, nu pregetă a porni de la principii improvi-

zate, ca de pildă: „Din faptul că cele mai multe comentarii încep printr-o contrazicere a părerilor critice anterioare, rezultă că autorul nu e preocupat singur de a recunoaște și stabili valori, ci mai mult de a modifica viziunea altora. În loc de a face el însuși critică, M. Nițescu face critica criticii ...". Ca și cum conceptele s-ar exclude unul pe altul! În cadrul aceluiași comentariu, dă la iveală sugestia unei table de valori cu totul singulare, de vreme ce-i reproșează autorului *Poeților contemporani* că s-a ocupat de Emil Brumaru, de Cezar Ivănescu și nu de... Mara Nicoară. Tot atît de hazardată ne pare calificarea acordată unui alt critic actual, văzut, cu o copleșitoare generozitate, ca „un polemist avizat, fără răutate, apărător intransigent al adevărului și al oficiului critic, un critic de opinie independentă, străin de orice vasalitate literară..." (pag. 91). În schimb, *Fragmentele dintr-un discurs amoros* de Roland Barthes ar consta doar din „pastișe la eseurile lui Montaigne". Și oricît am concede comentatorului dreptul la încredere în judecățile sale, cum am putea evita impresia de puerilitate pe care o dobîndește acest natural sentiment într-o frază ca aceasta: „În discuțiile noastre niciodată n-am constatat că Marin Preda exaltă pe un autor care pe mine nu m-a atras sau infirmă un scriitor care mie mi-a impus". Dar nomadismul lui Al. Piru printre teme din cele mai diverse îi oferă, pe de altă parte, și destule prilejuri de manifestare serioasă, reprezentativă. Îl regăsim, astfel, pe istoricul cu ochi sigur, intransigent, apt a delimita exact contrafacerea. Asprimea sa e conținută, bonomia e mordantă. Expresia lapidară, elegantă se dovedește adaptată atitudinii. Nefericitul op intrat în unghiul analizei e răsfoit cu un calm ușor spectacular, cu o birocratică pregătire, de efect, a producerii probelor. De regulă nu indignarea îl inspiră pe profesor, ci o ironie rece, flegmatică. Despre cartea lui D. Micu, *Între Apollo și Dionysos*, aflăm că e „un fel de Bălu la cub, în același stil puțin atractiv, tern, din cînd în cînd cu veleități de spirit". Sau: „«Fără G. Călinescu, recunoaște D. Micu, critica literară din deceniul al patrulea ar arăta ca un edificiu căruia îi lipsește un perete» (nu ne spune însă care sînt ceilalți trei pereți)". Conform lui Ion Bălu, autor al *Vieții lui G. Călinescu*, marele critic ar fi, conchide malițios Al. Piru, „un personaj demn mai mult de milă decît de admirație". Malițios, dar nu nejustificat. Și următoarea glosă sarcastică, în marginea unei fraze alese pe sprînceană: „Nu, de trei ori

nu, G. Călinescu nu avea nici orizontul cunoştinţelor, nici personalitatea copleşitoare a biobibliografului său". Ca şi această observaţie asupra comentariilor oţioase ale aceluiaşi Ion Bălu, vizînd iconografia noii ediţii a Istoriei călinesciene: „Ion Bălu confundă *Istoria* lui G. Călinescu cu un abecedar care trebuie predat cu ajutorul unui aparat de proiecţie". Paginile cele mai substanţiale ale cărţii de care ne-am ocupat sînt însă cele intitulate *G. Călinescu profesor*, cuprinzînd amintiri şi consideraţii personale, din care se degajă o idee a raportului dintre contigentul biografic şi absolutul creaţiei. Neîndoios, Al. Piru, cu deprinderea sa de a palpa amănuntele şi cu atracţia spre cancanuri, a savurat definiţia marelui său dascăl, potrivit căreia istoria „e o mare anecdotă descifrată".

Invitație la biografie: Cornel Regman

Un Cornel Regman ajuns la o atît de coaptă maturitate, încît e încercat de ispita bilanțului, iată cum ar putea fi caracterizată succint ipostaza sa înfățișată în volumul *De la imperfect la mai puțin ca perfect* (Ed. Eminescu, 1987). De fapt, în orice moment al său, o critică autentică își conține, pînă la un punct, autocritica. Aici, însă, ea capătă un caracter mai explicit, iese la suprafață în repetate rînduri, își propune a ne reține atenția. Să încercăm a-i urma jaloanele, schițînd fizionomia criticului, așa cum cu stăruință ni se oferă, sub forma unui autoportret în mișcare. Junele Regman, cel din faza Cercului literar de la Sibiu, deja suficient de matur fiind, ni se arată armat din tălpi pînă în creștet cu însemnele profesionale distinctive, precum știuta zeiță elină (textele cu pricina, retipărite la finele volumului *Cărți, autori, tendințe*, 1967, sînt în acest sens doveditoare). Revenit, după 1965, la condițiile afirmării propice a personalității sale, după un interludiu nescutit de unele erori („Numai *increatul* e fără erori"), cărora le atribuie, amuzat, deși poate nu cu deplină inocență, o similitudine donquijotescă („eram pe atunci — asemenea lui Don Quijote drogat de romanele cavalerești — victima broșurilor care nu conteneau să apară"), exgetul n-a încetat a-și substanțializa scrisul, a-și dezvolta harurile creatoare sub cupola unei unități stilistice dintre cele mai tranșant configurate. Spre deosebire de majo-

ritatea criticilor generației sale și chiar a celor mai tineri, din jurul vîrstei subsemnatului, Regman n-a mers pe drumul unei expresii critice standard, așa cum s-a închegat în perioada interbelică, joc de efecte neologistic-impresioniste, rece cu măsură și imaginativă cu măsură, ci a înțeles a deschide o potecă nouă. Spritual—acribiosul Șerban Cioculescu îl preludează doar cu aproximație. Nucleul germinativ al acestei lucrări îl dau duhul satiric, ironia, înclinația ludică, în așa fel încît, reluînd un calambur al autorului însuși, putem socoti că adevăratul său strămoș a fost... Stoica Ludescu. După cum, spre a face la rîndu-ne un calambur, adevăratul său urmaș nu poate fi decît... Radu G. Țeposu. Prin sîrguincioasa cultivare a ludescului și prin prefigurarea, atît de just intuită, a... țeposului, Cornel Regman a atins o cotă de existență ficțională, un climat fabulos, care, fără a impieta asupra operațiilor strict critice, în consensul lor de obiectivare, îi circumscriu locul în tabloul criticii românești. Sau, spre a cita pe un confrate, „el realizează o critică strict personală și originală, ca o curioasă specie nuvelistică (din elemente pur critice, în afara oricărei literaturizări), unde personajele și dramatismul acțiunii țin de lumea ideilor literare și a faptelor scriptice". Dacă la o asemenea specificare moralist-expresivă, sugerînd fantazarea echivalențelor judecății de valoare, de nu și infuzarea fantasticului în analiza propriu-zisă, un fantastic ținînd, evident, de plasma gîndirii critice, adăugăm circumspecția, exigența, înclinația ce se vrea junimistă către răspicata rostire a „adevărului", înțelegem de ce criticul a avut de întîmpinat (și mai are!) suficiente dificultăți, de ce situarea lui pe scara axiologică lasă de dorit. Nealinierea sa la opiniile circulante, la grupările actuale (oricît de onorabile, unele), cu atît mai vîrtos la politica de servicii mutuale, guvernată de principiul *do ut des*, l-a dezavantajat vădit. Fără a fi chiar un marginalizat, Cornel Regman se situează într-o penumbră fluctuantă, într-un limb al recunoașterii doar parțiale. Publicitatea valorii sale e una precară. De cîte ori nu e trecut cu vederea, amintit în grabă, așezat în cadrul unor enumerări minimalizatoare ori inadecvate? Personalitate de prin rang a criticii noastre, e admis astfel doar *in petto*, iar nu prin proclamarea fățișă, prin raportarea frecventă, așa cum ar fi meritat, la punctele sale de vedere, la formulele sale nu o dată frapante. Aflat undeva între generații, între *dispozitive*, după cum îi place să spună, între sfere de amiciție sau măcar de

solidarizare (cu excepția cerchiștilor, subminați, aceștia, de o bună doză de idealism desuet), suferă de o cronică neîncadrare, de o *solitarizare*, ce-și va fi avînd partea de amărăciune, în ordinea normală a omenescului. Desigur că nici conflictul, în unele momente sîngeros, cu cîțiva din exponenții generației azi mijlocii (cum trec anii!) n-a rămas fără urmări, mai mult ori mai puțin directe.

Salutar e faptul că toate aceste circumstanțe n-au întunecat dispoziția aproape septuagenarului, rămas la fel de verde, adică jovial, plin de curiozitate, dedat la glumă, la fel de ferm pe meterezele seriozității profesionale, ale bunului simț. Seninătatea sa transpare și în bilanțul ce încearcă a-și trasa în cartea de care ne ocupăm. Nici vîrsta și nici eventualele decepții legate de receptarea operei sale nu aruncă în apa limpede a frazelor, așa cum se întîmplă la alții, prea multe umbre toxice, deformatoare. Un echilibru sufletesc cîștigat îl face pe „acrul" Cornel Regman a-și măsura existența și scrisul într-un chip aproape „clasic" expurgîndu-și adică expunerea de patetisme, revendicări, convulsii, incriminări exagerate etc. E un soi de *curriculum vitae*, remarcabil prin stăpînire de sine și claritate, umorul slujindu-le pe amîndouă. Iată, cu o discretă deschidere spre fabulos, explicația etimologică a numelui său de familie: „Numele nu e german, căci cum lămurește acad. Iorgu Iordan în recentul său *Dicționar de nume*, Regman provine de la *răgmani* sau *rohmani*, personaje dintr-o veche credință populară, cunoscute și sub numele de *blajini*, care a lăsat urme și în toponimie: *Răgmani*, *Râcmani*, sate în județele Mureș și Maramureș. Numele se regăsește și în Oltenia sub forma *Ricman*. (Un Cornel Ricman, cu care mai sînt confundat la telefon,e pictor-scenograf și sculptor, originar din Romanați. Și fiindcă sîntem în lumea plasticienilor, pictorul Mihai Olos, maramureșan, mă informează că *răgmanii* s-au păstrat în credințe și datini pe care le-a mai apucat: fetele, de Paști, aruncă cojile de ouă roșii pe apa rîului pentru hrana *răgmanilor*, care se dau în vînt după albușul nedesprins de pe coji.)" Sau, în aceeași ordine informativă în direcția biografică, nu fără un accent (rar de tot la autorul în chestiune!) de superbie: „În definitiv, cobor dintr-o familie care a dat printre alți cărturari (o cohortă nesfîrșită de dascăli și preoți luminători), pe cărturarul și acerbul critic care a fost Ilarie Chendi, cel care a susținut în epocă o ofensivă neslăbită împotriva mediocrității și a imposturii". La fel de revelatoare apar datele

privitoare la ecloziunea vocației criticului, la „genul de cutremurare" (duioșie plus antifrază), care i-a marcat drumul în viață. Informația, emoția, explicația culturală fuzionează sub condeiul cumpănit. Amintirea tinde a se obiectiva, lărgindu-și sfera de interes. Ardeleanul își tempereazã aleanul, fără a-l extirpa: „Încă foarte tînăr fiind, elev în ultimele clase de liceu, am simțit că n-aș putea fi altceva decît profesor de română, iar pe lîngă asta, și oleacă publicist. Dar «publiciștii » în Ardeal erau de foarte multe feluri: filologi, culturali, pedagogi, folcloriști, monografiști ai comunei natale etc. S-a întîmplat însă că profesorul meu de română, tot-odată redactorul revistei *Gînd românesc*, Ion Chinezu, el însuși cronicar și istoric literar, să-mi ofere modelul cel mai ispititor, singurul ce găseam că mi s-ar potrivi: critica literară. Dar adevărata revelație n-am avut-o decît în anii studenției, descoperind critica literară în formele ei cele mai îmbietoare și în special pe G. Călinescu". Să mai adăugăm că există și o „țepușă" ascunsă într-o floare omagială? Ar fi de mirare, pentru cine cunoaște scriitura regmaniană, să nu fi fost! Tonalitatea e, oricum, îndeajuns de afabilă, melancolic clementă în surîsul său, anatolefranciană: „De atunci începînd, totul s-a schimbat pentru mine. Fără a fi un «călinescian » propriu-zis (anumite rezistențe ardelene împiedicau pesemne o cufundare beată și be-ată în model), G. Călinescu mi-a călăuzit gustul, pașii, multă vreme opiniile, iar în anii dificili l-am avut de model chiar în... eroare. Așa cum o practica el, eroarea mi se părea fermecătoare...". Cu răbdare, cu blîndețea celui ce are de partea sa o experiență decisivă, cu o sapiență ce-i permite a se detașa de nervozitatea confruntării, de polemica acută, Cornel Regman explică devenirea personalității critice, în termeni cvasididactici,de n-ar fi mai întîi învăluitori, cuprinși de curenții calzi ai confesiunii. Particularitatea se dăruie generalității, se coagulează în texte de teorie spontană, bizuite pe bun simț, pe măsură, pe tact. Învățătura ce ni se dă e inefabilă, nedisociată de pulsația literară calmă a propozițiilor: „E bine de știut ce determină totuși desprinderea din ramura studioșilor a lui *kritikos sapiens*, orice altă sursă de derivare fiind, cum am văzut, supusă caducității: căci dacă se poate obține *kritikos* și în afara liniei lui « homo studiosus », acesta nu va fi, vai, *sapiens*. Într-o explicație mai degrabă empirică, elementul determinant care face critici din cărturari pare a fi o ingeniozitate aparte, ce se oprește în pragul creației,

de a intui şi a-şi reprezenta procesul şi structura operei contemplate, de a visa la imaginea ei în idealitate şi de a dori să stabilească *ecartul* sau *ecartamentul*, în raport de această imagine, al operei ce-i stă în faţă, formulînd constatarea în chip cît mai pregnant. În această explicaţie se găsesc de toate: şi preocuparea de a descrie şi analiza opera, şi aceea de a-i stabili originalitatea şi locul într-o ierarhie de valori, şi talentul criticului de a-l cointeresa pe cititor în urmărirea demersului său". Într-un spirit conform cu realitatea controlabilă a aportului său îndelungat, autorul *Explorărilor în actualitatea imediată* se explică astfel în legătură cu punctul nevralgic al „neconformismului" ce i se atribuie îndeobşte, dar pe care el însuşi nu şi-l atribuie decît în ghilimele,deci cu subînţelesul că e un aspect al firescului critic: „O situaţie aparte avea «neconformismul» meu. El îşi propunea ca obiectiv, printre altele, demolarea unei demogogii literare care, în numele stimulării talentelor tinere, transformase critica literară într-un cor de ovaţii neîntrerupte, de osanale cu iz de filozofare, acţiune concertată, în echipă, minuţios pusă la punct, de pe urma căreia grav discreditat ieşea înainte de toate oficiul critic". Cuvinte care, vizînd o anume exagerare de care n-a fost scutită critica susţinătoare a generaţiei '60, explică, în bună măsură, represaliile ce s-au îndreptat, la un moment dat, împotriva lui Cornel Regman, ca şi rezerva ce n-a încetat a înconjura numele său.

Aşadar, volumul pe care îl discutăm e dominat de autobiografie. O autobiografie atît exterioară, fixată în elemente obiective, ce vor putea fi prelucrate de către istoria literară, cît şi interioară, liniatură delicată, vădită în structura paginii înălţate în lumină, care transmite o sumă de „învăţături", de „moralităţi" încercate pe piele proprie. Delicateţea cuvîntului, transparenţa aserţiunilor nu înseamnă şi deplină gratuitate estetă. Remarcată deseori şi, cu înţeleaptă resignare, recunoscută de criticul însuşi, „chemarea" sa pedagogică coroborează confesiunea. „Dăscălind", Cornel Regman vorbeşte despre propriile „păţanii" şi, prin prestigiul vîrstei, viceversa. E un circuit închis al sfaturilor, îndemnurilor, normelor care se reclamă de la experienţa proprie, ireductibilă, instruind prin sine. Unele propoziţii sînt pur şi simplu constatări de ordin critic, deşi emană dintr-o zonă fierbinte a intimităţii: „O anumită înclinare de a gîndi categorial şi totodată expresiv s-a fixat în orice caz ca o constantă blagiană în deprinderile mai tuturora (dar în primul rînd la Radu Stanca şi la

Ştefan Aug. Doinaş), chiar cînd sfera preocupărilor nu mai era larg filozofică, ci aplicat poetică". Precum şi: „Apoi, dramaturgul Blaga a exercitat şi el o vrajă specială, de care se resimte creaţia poetică a cerchiştilor. De pildă, eu cred că baladescul îşi are în bună măsură sursa în mitografia dramatică a lui Blaga (*Avram Iancu*, *Meşterul Manole* etc), în setea lui de «a da cep » miturilor locului altfel de cum o făcuseră înaintaşii săi". Acest „eu cred" capătă valenţa autentificatoare a celui ce a participat la climatul de forjare a operelor în cauză, a celui ce-i reflectă temperatura atinsă, ca o fidelă fişă de înregistrare. I s-a adus Cercului sibian imputarea că n-a dat nume importante în proză? Răspunsul vine prompt, principial și totodată exemplificator: „Confreriile literare se încheagă de obicei la vîrste cînd elanurile lirice sînt în plină eflorescență, nu și elanurile... epice. Dacă mă gîndesc bine, nici alte grupări n-au excelat sub acest raport. Colegii noștri bucureșteni — albatrosiștii — erau mai toți poeți. Cel care va fi prozatorul grupării, Marin Preda, se va afirma și el, dar cițiva ani mai tîrziu, cînd despre o grupare a *Albatrosului* aproape că nu se mai vorbea". (E drept că în acel moment Cornel Regman nu și-a adus aminte de așa-zisa Școală de la Tîrgoviște, compusă exclusiv din prozatori! Se mai întîmplă!). Iată și o opinie îndrăzneț asumată cu privire la beneficiul caracterului centrifug al unor periodice, cu atît „mai puțin ceremonioase", mai deschise libertății de opinie, cu cît se aflau mai departe de tentaculara capitală: „nealinierea în materie de opinie critică era, prin 1967—1970, direct proporțională cu numărul de kilometri ce despărțeau publicația respectivă de București. Așa au devenit cu putință pozițiile independente ale unor reviște ca *Familia*, întrucîtva *Ramuri*, sau, mai tîrziu, *Convorbiri literare* și *Vatra*. Și dimpotrivă, piteșteana *Argeş* (redactor-şef: Gheorghe Tomozei!) nu era în acei ani mai mult decît o anexă a echipei de critici de la *România literară*". Oricît i-am da aci dreptate exegetului, nu putem a nu remarca şi o uşoară reacţie de sămănătorism întîrziat, o urmă din ciuda de dezrădăcinaţi a unor transilvani mai mult sau mai puţin lirici de la începutul veacului. De multă vreme instalat confortabil în Bucureşti, Regman nu i s-a adaptat pe deplin marelui centru, urmărindu-l cu mefienţă, bănuind în mediul său (uneori pe nedrept) tot felul de aranjamente întunecoase, de „maşinaţiuni". Provincialismul său e neistovit, putînd fi pus în legătură cu o ascuţire a neîncrederii critice, cu propensiunea polemică în genere. Deopotrivă pe linia

acestui moralism local, atît de adînc implantat în conștiința respectivă și atît de prezent într-o acțiune critică, se înscrie și următoarea observație, cu o alonjă, după cum se poate vedea, mai mare decît cele uzuale: „Într-un climat care a dus la consolidarea pe căi deopotrivă literare și extraliterare a unor supravedete (indiferent de taberele în ființă), se tinde tot mai mult la marginalizarea vocilor criticii, a *oricărei critici reale*, și înlocuirea lor cu comozii *osanaliști* (sau, cum ar veni, os-analiști, adică binecunoscuta specie a analiștilor de casă, a clientelei de hrănit)". Privit de către unii confrați de la o oarecare distanță, Cornel Regman își ia el însuși, după cum vedem, distanțe față de practicile lor, în baza „provincialismului" activ de care dă dovadă. Accentul etic al atitudinilor sale reprezintă, în orice caz, un element demn de atenție pentru întreg cîmpul critic.

Nu ne vom opri asupra stilului „bine dispus" al exegetului, în exemplele izbitoare ce ni se oferă la tot pasul și care a făcut școală (așa cum am arătat și altă dată, ultimul val critic, de la R. Țeposu la Al. Cistelecan și M. Mihăieș, și-l poate recunoaște drept unul dintre precursori; n-o face? din comoditate, din sfială, din neglijență, din prezumție? putem presupune că o vor face comentatorii mai noilor comentatori!). Și aceasta pentru bunul motiv că, în spațiul de care dispunem, ni se pare mai interesant a scoate în relief ironia așa-zicînd inaparentă a lui Cornel Regman. O atitudine ce nu pretinde neapărat a fi luată în seamă, prin glumă spumoasă, prin causticitate sau prin iriziune, pe care însă le conține în doze mici. Un soi de homepatie stilistică. Nuanța afectivă ori socială a unui cuvînt, a unei sintagme, semnele exclamării sau ale citării, topica, un raport subtil între familiaritate și solemnitate sînt factori hotărîtori pentru o anume atmosferă jucăușă, relativizantă. Șugubăț într-un particular amestec cărturăresc și poporan, autorul *Colocvialului* nu dă „mură în gură" cititorului accepția sa, ci „dă de înțeles". Procedeu al circumlocuției, pe care îl putem socoti, la rigoare, rudă și cu o anume speță de poezie. Contrariile se atrag și ultralucidul, sarcasticul, aridul Cornel Regman (să spunem drept: mai puțin receptiv la poezie) se învecinează, măcar teoretic, cu liricele frăgezimi atît de dezarmante. De altminteri, e și aceasta o trăsătură mai generală a evoluției literatului ardelean. Criticul se comportă aidoma acelor poeți ai toposului său natal, care au trecut, dată fiind schimbarea contextului istoric, de la mesianism la manierism, de la discursul funcțional la perfor-

manţa stilistică (procesul, deja accentuat la Emil Isac, e aproape încheiat la Aurel Rău). Limbajul frust al „luminătorilor", fulgerele protestatare ale înaintaşilor, oracularele lor amărăciuni sînt conduse prin alambicurile rafinamentelor galice, topite în licori (ca şi) inofensive. Expresia e supravegheată la culme, înzestrată cu o ironie ce neatentului i se înfăţişează mai mult ca o mîngîiere: „Evident că pentru un critic cărţile destinate lecturii « profesionale » nu sînt decît mai rar entuziasmante şi «răpesc » din timpul ce ar putea fi cu mai mult folos cheltuit pe lecturi substanţiale (cei 20 de autori ai lui G. Călinescu!). Dar cîte alte lucruri nu ne răpesc din acest timp! Şi apoi e vorba totuşi de exercitarea magistraturii pe care singuri ne-am ales-o sau, cu o formulă de economie politică, de «timpul socialmente necesar » producerii de bunuri specifice pe care-l datorăm colectivităţii". Cred că elaborarea în doi peri a textului nu mai trebuie dovedită. Ca şi în cazul următoarei fraze privind creaţia lui Petre Stoica: „Explodarea valorilor sub presiunea insuportabilă a ameninţărilor veacului este spectacolul cel mai des întîlnit în aceste poeme, la care se asociază parcă şi natura jignită de om şi de aceea răspunzînd anapoda la comenzi". Sau acest final de recenzie pluralistă, în care raportul „matematizat" dintre ironie şi autoironie (*rara avis* aceasta din urmă în tehnica glosatorului, nu o dată suspicios) apare precum un joc în oglindă: „De două ori cîte trei poeţi în tot atîtea volume de versuri, şi o tentativă poate şocantă de a « priza » actualitatea lirică prin prelevări operative de probe, gest reprezentînd jumătatea distanţei dintre lectura fără consecinţe şi comentariul laborios". Sau această expunere de precepte romaneşti, ce repede lunecă de la gravitatea necesarmente prezentă ca punct de plecare la hazul „păcătos" al figurării abaterii: „Romanul care «ni trebuie » este expresie sau nu e nimic. Şi cînd zic expresie, înţeleg adecvare, sensibilitate cultivată, stare de continuă revelare, miez ideatic ce explodează exact-mirific. Năzuinţa spre acest ideal de roman este ea însăşi indicativă de promisiuni. Condiţiile oricît de vitrege nu-l abat pe adevăratul creator de la calea lui, iar falsificatorii — numeroşi în orice branşă — se feresc ca de diavol să apuce pe această cale spinoasă, pentru ei păguboasă". Limita criticului e precum cea a unuia din faimoşii actori comici, suspectaţi de intenţie persiflatoare, chiar atunci cînd doresc a vorbi serios. Să ni-l închipuim pe Louis de Funès distribuit într-o dramă ori pe Marin Moraru într-o tragedie! Fizionomia lui e

o mască stilistică și la ce bun să distingem, în structura sa unitară, între formă și fond, între disimulare și sinceritate? Cornel Regman e, neîndoios, unul din criticii importanţi ai literaturii române şi chipul său de poveste — un Păcală exegetic — ne-ar aminti vorba unui tînăr cronicar de la *Orizont*: „neohumuleştianismul", dacă nu ni s-ar părea cel puţin atît de preţioasă pe cît ironică, lăsînd la o parte faptul că i se aplică doar unui recent emul al celui pe care l-am discutat.

P.S. La p. 243 a cărţii sale, Cornel Regman ne face plăcerea a cita o opinie mai veche asupra d-sale, potrivit căreia Cineva (care e subsemnatul) „pentru a sublinia un anumit pedantism subiacent din scrisul meu, consideră că poate identifica o componentă rostoganiană (de la Chicoș- Rostogan!), în combinație — ce-i drept — cu ceva foarte pozitiv și măgulitor". Comentariul său de atracție-respingere e următorul: „apropiere întrucîtva echivocă cu care nu pot fi de acord, măcar pentru faptul că, dacă eroul caragialian este «arghelean» și deci musai pedagog, el e în același timp îndeajuns de concesiv și coruptibil, dedulcit la moravul balcanic, cum o demonstrează ploconelile în fața «ilustrei doamne» din «înalta societate» pe nume Ftiriadi, și a odraslei sale. Or, trăsăturile pe care mi le recunosc pot declina cîteodată spre pedanterie și ton dăscălitor, dar nu prea au de a face cu preocuparea pentru «aranjament»". Evident, ne grăbim a întări, „moravul balcanic" și preocuparea pentru „aranjament" n-au a face nimic cu ţinuta criticului ce le recuză. Dar jumătate din recunoașterea în efigie „rostoganiană", pe care ne-o concede, nu spune oare nimic? Apropierea e „întrucîtva" echivocă, zice — și drept zice — Cornel Regman. Nu *întru totul* inadmisibilă însă, întrucît compunîndu-și un rol, pînă la o margine, „rostoganian", își asumă ficțiunea ca pe o fațetă proprie, într-o himeră... plauzibilă a stării civile. Făcînd un pas mai departe, G. Călinescu, precum se știe, a declarat: „Stănică Rațiu *c'est moi*!" Greşim?

Profilul unui umanist (Nicolae Balotă)

Nicolae Balotă are ceva din înfățișarea unui sacerdot al cărții, tolerant-sever, cu o mare ambiție ascunsă sub aparențe de permeabilitate și politețe. E de statură măruntă, subțiratic, negricios, bine ras, în creștet cu o veritabilă *tonsure*, cu ochi orientali mari, aproape imobili sub arcade hieratice, dar străbătuți de imperceptibili curenți de neliniște, cu o gură subțire, strînsă napoleonian, trădînd gustul afirmării. Îi place să vorbească mult, să „povestească" în duh răsăritean („iubesc povestea"), fără a se cheltui totuși în oralitate, păstrînd o disciplină benedictină, care-i îngăduie a scrie enorm. Risipa se ivește, ce-i drept, pe acest plan superior. Nu scapă nici un prilej comemorativ, nici o cît de măruntă ocazie de intervenție publicistică, gata a se prezenta pretutindeni, onctuos-rigid, umil-vanitos, înțelept care cunoaște satisfacțiile relativului. O acută foame de subiecte îl caracterizează, răspunzînd unei dorințe de *conquête*, de luare în stăpînire a unor teritorii ca și nelimitate (deloc întîmplător îl fascinează... bastonul simbolic al lui Balzac: „Bastonul [nu vedea, oare, într-însul, acest fervent al Împăratului, bastonul său de mareșal, pe care-l purta, nu în raniță, ci în mîna lui de om al scrisului?], bastonul acesta mă fascinează"). Sobru în viața de toate zilele (deși înveșmîntat cu mare îngrijire), e un avid sublimat ce-și rezervă apetențele pentru zona ideală, cea scriptică. Dar de la altitudinea acesteia pare a jindui existențialul

a-i reface diligențele și îndoielile, elanurile și slăbiciunile. O pendulare continuă între absolut și contigent, între contemplativ și practic îl distinge, răsucindu-i marea erudiție către un anume pitoresc, nuanțîndu-i osîrdia cu note omenești-prea-omenești. Nu un savant glacial, abstras, avem în autorul *Mapamondului literar* (Ed. Cartea românească, 1983), ci un om de o mare mobilitate, volubil și inaparent nervos, atent la micile tactici ale adaptării, ca un pătimaș jucător de șah, impregnat de principii dar și de abilități, ferm dar și versatil, într-o rapidă alternanță. Umanismul lui Balotă nu e senin, ci demonizat de aspirații tulburi, ghidat nu doar de oportunități, ci și de oportunisme... Entuziasmul său pentru literatură e în afara discuției, depășindu-i de atîtea ori pagina de scoliast, putrefiată de savori umanistice cum un fruct prea copt. Iată chiar prima pagină a volumului menționat, atît de revelatoare pentru obiectul lui: „Lacrimile pe care nu le-am plîns niciodată, dar pe care le-am simțit șiroind, pe dinăuntru, arzîndu-ne, înecîndu-ne, ar trebui un nume pe care să-l dăm acestor nevăzute... Sînt foarte puține cărțile pe care, recitindu-le, să simți nodul acela gîtuindu-te. Greu de mărturisit (pare, în epoca noastră, rușinoasă de propriile afecte, dovada unei lamentabile sentimentalități) că mă încearcă plînsul oride cîte ori iau în mînă vreun volum din *În căutarea timpului pierdut*. Ca și zăpada de pe o carte a lui Bergotte pe care micul Marcel a citit-o într-o zi de iarnă, cu durerea în inima de copil că nu o va vedea pe Gilberte, și pe care ani mulți, mai tîrziu, cînd va lua din nou în mînă cartea o va vedea troienind întinderile de pe Champs-Elysées și acoperind volumul, tot astfel pentru mine, peste primele pagini din *Du coté de chez Swann* vor trece mereu umbrele caselor bătrîne, cu ferestrele ca niște ochi somnoroși în poduri, din Sibiul tomnatec al acelui an de război, apoi umbrele arinilor pe lîngă care trecea micul tramvai arhaic (și care azi, ca atîtea altele, nu mai e), pe platforma căruia mă aflam, singur cu cartea în mînă". Această confesiune surprinzător romantică, lacrimogenă, asupra propriului „timp pierdut" sibian exprimă acea latură simpatetică a comentariului lui Nicolae Balotă, o „identificare" cu opera mai mult decît ar reclama principiul urmat confortabil, împinsă pînă la tulburătoare corespondențe fiziologice. Livrescul se transfigurează în trup și sînge, ca în miracolul euharistic. O „reverie rilkeiană" ne pune la curent, în circumlocuția-i solemnă, cu un impresionant fenomen de revitalizare, de revenire la viață, grație Verbului liric, pulsînd în înseși venele

hermeneutului său: „Sînt ani de-atunci, de cînd într-o dimineață albă de început de vară, în somnolența abia întreruptă de vagi coșmaruri derulîndu-se încet, în acea legănare ca de barcă a morții, am auzit, da, am auzit, cum auzi o șoaptă pe întuneric, mai limpede decît un țipăt înecat în zgomotele zilei, cuvintele invocînd « *Jenen verborgenen schuldigen Fluss — Gott des Bluts* » — « acel ascuns, vinovat Zeu-fluviu al sîngelui ». Pierdusem mult sînge cu cîteva zile în urmă și aceste prime cuvinte, ale altuia, ale unui poet cu sîngele subțiat, cuvinte ce-mi reveneau cu puterea insidioasă a obsesiilor, prindeau ființă parcă din chiar vinele mele în care începea iar să bată cu « înfricoșătorul lui trident » « al sîngelui Neptun »". Dar interesul eseistului pentru faptul literar nu rămîne confiscat de stadiul adorației, al imnului necritic, cu toată plinătatea și frecvența notelor laudative. Analiza se adîncește în perimetrul unei înalte culturi, legături rare sînt propuse între opere, epoci, idei, psihologii, emițînd un sunet al ineditului. Evlavia criticului nu e sterilă, ci activă, constructivă, producătoare de noi „puncte de vedere", estetice, morale ori general-ideologice. Desigur, nu totdeauna, căci dispoziția logoreic-festivă îl face să aștearnă destule fraze cîntătoare, de rutină, însă în suficiente ocazii pentru ca interesul cititorului, chiar și al celui foarte specializat, să se mențină treaz. Nicolae Balotă izbutește, în atari momente vii, a ne transmite chiar procesul lecturii sale, „inspirația" acesteia: „Este ciudat cum nici unul dintre interpreții lui Proust nu s-au gîndit la o apropiere (de care și eu abia acum, la această nouă lectură a finalului Comediei, am devenit conștient, căci fiecare nouă citire a acestui op te informează despre altele și altele), la o corespondență, involuntară, între finalul la *Faust* și acesta al *Timpului regăsit*". Sau, în filiera unei sensibilități alexandrine, gustînd, cum ne mărturisește, un *fascinum* tîrziu, agonic, o structură a „vechimii" asumate, retrăite: „După cum îți place să-l citești pe Saint-Simon cu ochii lui Proust, îl poți citi pe Thomas Mann proiectîndu-l prin și dincolo de maeștrii săi ruși și englezi ai veacului trecut, prin și dincolo de modelul său întru umanități, Goethe, dincolo de începătorii modernității germane, din secolul Luminilor, și, prin el, spre acel veac mai îndepărtat al barocului și al unui eșuat manierism spre epoca lui Andreas Gryphius și mai ales a lui Grimmelshausen. Narațiunile lui Thomas Mann pot fi savurate trecîndu-le prin filtrul lui *Simplicissimus*. De ce nu le-am considera niște scrieri simpliciene tar-

dive, mult elaborate, rafinate? Recitind *Iosif în Egipt*, gîndul mă poartă spre *Descrierea înălțătoare a vieții minunat de castului Iosif în Egipt* a aceluiași Grimmelshausen". Un alt aspect al eseurilor lui Balotă ne atrage însă, în primul rînd, atenția. Paralel cu ditirambul, autorul lui *Euphorion* cultivă rezerva dusă pînă în sferele valorice cele mai înalte, admirația sa e dublată de o scormonire malițioasă, de o pornire „desacralizantă", care e atît a timpului nostru, dărîmător de idoli, măsurat mereu parcă de pe o planetă afectat rațională, precît și a înzestrării sale individuale, a ambiției ce-l animă cu putere. Oamenii „mari" (chiar cei mai „mari") nu sînt admiși în pantheonul său hermeneutic (dar și psihocritic, o, cît de psihocritic!) fără a fi meticulos, necruțător radiografiați, fără a li se lua, cu pedanterie, toate probele de laborator. Cu aerul, de astă dată, al unui medic, Nicolae Balotă caută în intimitatea structurilor și a „fiziologiilor", temeiul unui diagnostic cît mai exact, exprimat apoi pe un ton grav, în care patetismul inflorescent e cumpănit de precizie. Putem vorbi, neîndoielnic, de o operație lucidă, de o intensificare a rigorilor intelectului analitic, însă, cel puțin în aceeași măsură, de o umoare cu substrat irațional, ținînd de mecanica expansivă a personalității celui ce-l discutăm. De o „antipatie", așa cum recunoaște el însuși, imbatabilă: „A lupta cu argumente împotriva unei antipatii e echivalent cu folosirea unei bîte pentru risipirea ceții". O rețea complicată de adeziuni și idiosincrasii, de fervori și rețineri se constituie din materia datelor și a interpretărilor aranjate într-un anumit fel, situate sub anume efecte de lumină. Atmosfera de oficiere, de jubilație cu aparat (oarecum artificioasă, „iezuită") cedează în fața presiunii unor porniri critice, dacă nu de-a dreptul iconoclaste. Ele își au, indiscutabil, justificarea în planul imprescriptibil al manifestării unui subiect de o mare competență și de rafinament, își au, la fel, picanteria lor moralist-literară. În chipul unor G. Călinescu și Șerban Cioculescu, ori, dintre cei ce l-au urmat, al falsului blajin Livius Ciocârlie, autorul *Mapamondului literar* răscolește stratul uman din spatele operei, propunînd o cazuistică psihoestetică ce poate fi coroborată, conform propriei sale mărturii, cu „foarte via sete juvenilă de măriri", cu starea de „delir al puterii", de „hașiș stîrnind halucinații", produsă de lectura adolescentină a *Memorialului de la Sfînta Elena* și acum prin exersarea instrumentului lucidității perfecționat demistificatoare. Dăm cîteva exemple, dintr-un lung șir posibil. Tolstoi e întîmpinat cu o

strictă interogaţie („Pentru că îi era atît de greu să-şi impună respectarea unor legi, a unor reguli morale, avea el tendinţa să divinizeze eticul, ori pentru că îşi impunea un cult atît de exigent îi era cu putinţă să-l respecte?"), spre a fi glosat de îndată astfel: „Fapt e că tribulaţiile majore ale existenţei sale, dramatice uneori, nu lipsite de un comic gros adeseori, derivă toate din neputinţa sa de a realiza ceea ce-şi propunea pe plan moral". Sau: „Tolstoi al *Jurnalului* este o figură mitizată prin însăşi proiecţia sa în cuvînt, nu mai puţin decît alter-ego-urile pe care le descoperim uneori în ficţiunile sale. În însemnările despre sine ale scriitorului, am vrea să atingem un *în-sine*, ce ni se refuză". Sau, apoftegmatic: „E un seducător mai abil decît Gide...". Despre Stendhal, de asemenea, însemnări lipsite de complezenţă: „Măştile îi oferă alibiuri. Şi omul acesta care şi-a fost sieşi *suspect*, avea nevoie de alibiuri". Ca şi: „... misivele lui Stendhal către Pauline, sînt anii tinereţilor artistului, ce nu ignoră, dar nici nu se realizează încă: *Oisive jeunesse* — nu tocmai — *à tout asservie* — o, desigur!". Despre Poe următoarele precipitat debitate opinii: „Ca orice estetică de gradul al doilea ea nu este lipsită de o asumare a *kitsch*-ului. Poe a fost poet, cel dintîi poet al modernităţii conştiente care a recurs la *kitsch*. Toate acele subproduse literare pe care le parodia, dar le imita, le submina, dar le promova, îi in-formează opera. La o asemenea estetică aparţine menajarea apocrifiei. Este o doză mult mai mare de «fals», de pseudo-, de similii-, în creaţia aceasta decît s-ar crede". Casa lui Balzac de la Passy, prevăzută „ca şi ascunzişurile tîlharilor" cu două ieşiri, e comparată cu cea din Frankfurt pe Main a lui Goethe: „Case burgheze şi una şi alta, ceea ce nu i-a împiedicat — dimpotrivă — pe aceşti burghezi să caute înnobilarea, şi aceasta nu în ordinea spiritului ai cărei cavaleri erau, ci în aceea, derizoriu fragilă, a blazoanelor". Să ne mai mirăm de „elogiul" strepezit, paradoxal compus, modelat cu voluptatea refuzului ceremonios, ce i se aduce lui Voltaire? Ar fi zadarnic: „Nouă ne apare ca un eretic incipient care a îndrăznit să înfrunte instituţiile, nu şi dogmele. Ceea ce ne surprinde cînd cercetăm mai deaproape cugetarea lui este *cuminţenia*, bunul-simţ comun al marelui contestatar. A fost cel mai mare dispensator de locuri comune din cultura europeană a ultimelor secole. E adevărat că le-a proferat din răsputeri. Şi ştia să strige, cu toată debilitatea sa aparentă, şi să se facă auzit. Forţa sa era numai a cuvîntului. Lecţie eternă pentru orice om al verbului". Ne mirăm însă de respin-

gerea, prin mijlocirea a două vocabule dure, a autorului *Introducerii în metoda lui Leonardo da Vinci*, pe care-l socoteam a fi unul din spiritele patronale ale hermeneutului nostru, ce practică, din ce în ce mai des, șfichiuirea aproapelui (probabil cu gîndul la apocatastaza finală a Cărții, pe care o întrevede cu o grimasă chinuită de ascet cuprins de remușcări): „Cînd pun alături Caietele lui Valéry și Cugetările lui Pascal, întreaga meditație atît de inteligentă a celui dintîi își vădește dintr-o dată lejera superficialitate". Sedus de mitul puterii, descifrat în „memoriile unor mari orgolioși" pilduitori, crezînd a se afla „încă sub imperiul acvilelor Împăratului", dar asimilînd de fapt „lecția de luciditate" a „marilor decepționați ai puterii", a unor „maeștri ai dezabuzării" precum Retz, la Rochefoucauld, Saint-Simon, N. Balotă își leagănă visul napoleonian, transgresat în literatură („acea Supremație a Cuvîntului asupra faptei"), prin de-mascări, prin „divulgări", care pleacă de la premisa unor vaste categorii de firi „ascunse", a unor adevărate comploturi ale disimulării. Adică prin „cuceriri" *sui-generis*, prin înscrierea cît mai multor biruințe pe mapamondul aparent mai docil al literelor, nu fără bizantinisme, trucuri și ambuscade. Eseistul extinde și întărește convenția măștii, pentru a o putea. . . înlătura. Împotriva, cînd e nevoie, a unor consensuri generale, un „adversar" e pus în picioare și echipat, pentru a fi străpuns cu voluptate. O sete de a-și înmulți victoriile, o „perspectivă a aventurilor" îl îndeamnă a se folosi de manechine pentru a-și transpune visul unei vitalități eroice, capabile a-i corecta „ruminările tenebroase", proprii cugetătorilor crepusculari: „Romanticii, mereu cu inima în proțap, exhibiționiști ai propriilor afecte, gata să se dezgolească cu voluptate, sînt printre cele mai ascunse ființe cu putință. Masca tăinuiește mai degrabă decît revelează. Or, nu e romantic care să nu poarte — și încă tot timpul — măști. « Confesiunile » romanticilor sînt mitizări voluntare sau involuntare, adevărate curse ce ne sînt întinse, și în care n-au întîrziat să cadă contemporanii celor ce le-au proiectat și, mai apoi, toți urmașii lor". Dar mecanismul acestor puneri la punct e conjectural, căci există o cursă a căutării cursei ,un mit al demitizării ș.a.m.d. Inteligența lui Nicolae Balotă cochetează cu labirintul, cu absurdul, cu neantul, în virtutea unor factori mai adînci, abisali, ce o in-formează, dirijînd-o pe spațiul generos al unei speculații care-i dă prețul și-i alcătuiește farmecul subtil-contradictoriu. Rațiunea sa de cărturar se izbește de limitele unei naturi

ireductibile, care o conduce uneori dincolo de propriile sale norme limpide, de propriile sale direcții de înaintare geometrice. Superbele planuri de campanie, alcătuite după regulile artei militare, sînt urmate numai în parte, întrucît pe cîmpul de luptă apar împrejurări spontane, se manifestă forțe ce n-au fost incluse în calcule. Dacă în textele lui Balotă consacrate importantelor și mai puțin importantelor creații de la noi și din lumea largă întîlnim destule lucruri cunoscute, clișee, acei „*topoi* ai inefabilului", despre care vorbea Ernst Robert Curtius, referindu-se la portretele romancierului care-și dovedește astfel „neputința de a putea face față subiectului", vedem în acest fapt nu numai „orbirea" în fața sublimului, ci și o manieră a drapării în verbozitate, a temporizării elegante, altfel spus o cursă. Eseistul nu e, în pofida pompei magnificente, a apucăturii sale de „cuvîntător", de retor sărbătoresc, prea sigur de sine. O îndoială se furișează sub armura sa bonapartiană de umanist orgolios, ca un stigmat al nobilei apartenențe la stirpea scriitoricească. Drept care, de-mascînd, Nicolae Balotă înalță, la rîndu-i, masca inevitabilă a literatorului.

Despre Ovidiu Cotruș

Cînd l-am cunoscut, în vara anului 1965, la Oradea, cu prilejul reapariției revistei *Familia*, la care avea să fie angajat în scurt timp, alături de subsemnatul, Ovidiu Cotruș mi-a făcut impresia unui om ieșit din comun. Înalt, corpolent, cu un ten brun, cu o figură rasată pe care flutura deseori un surîs subțire, venea cu prestigiul triplu al unei autorități intelectuale orale, al unei existențe foarte zbuciumate și al înrudirii cu poetul Aron Cotruș, fratele tatălui său. Dintru început și-a revărsat verva spumoasă, inepuizabilă, în improvizatele încăperi redacționale ca și în localuri, pe străzi ori în locuințele noastre, avînd, practic, păreri proprii asupra oricărui subiect, bizuit pe o cultură impresionantă, cu fundament filosofic, dar și pe o „prezență scenică", dominată de bonomie, de umor, de curtenie, în compoziția unei atitudini în care cărturarul se asocia cu un „copil teribil". Criticul se așeza la „discuție" cu pasiunea unui jucător de poker, care nu mai are puterea de a termina partida. Copios argumentate, opiniile sale nu vădeau, totuși, un caracter rigid, intimidant, fiind rostite *cum grano salis*, cu o mai mult ori mai puțin accentuată nuanță a relativității lucrurilor. Cotruș făcea impresia cuiva care se amuză pe seama imperfecțiunilor conștiinței umane, oferind, amabil și îndatoritor, „consultații" de clarificare. Nu fără un anume vedetism asumat cu ironie, nu fără nevinovate astuții care-l duceau, ca din întîmplare, la anume

teme de conversaţie convenabile ori îl plasau în anume împrejurări, de pildă în societatea patronată de către un potentat al locului, care devenea ţinta unei observaţii sfredelitoare, bine ascunse sub formule politicoase, sub materia captivantă a unor istorisiri fără capăt. O lume întreagă lua ființă din cozeria criticului, în timp ce acesta se delecta cu numeroase feluri de bucate şi băuturi, aduse, în urma unor indicaţii precise, de gastronomică savoare, date personalului cu o zîmbitoare condescendenţă. Blaga şi André Malraux, Radu Stanca şi noul roman francez, Heidegger şi maniacul poet Constantinescu din Tîrgu Jiul de odinioară, Sartre şi versurile licenţioase ale lui Deliu Petroiu, gîndirea chineză şi Ardealul de la începutul secolului, oameni, locuri, opere, anecdote, teme de meditaţie, evenimente istorice, vorbe de spirit, texte lungi debitate fără răsuflare, în virtutea unei memorii uluitoare, se amestecau într-un scenariu al bunei dispoziţii, al degustării luminate a vieţii, sub semnul acelei satisfacţii raţionale pe care şi-o asuma clasicismul *(contentement raisonable)*. Intrigat şi, pînă la un punct, cucerit, îl măsuram cu atenţie, străduindu-mă să descopăr resorturile acestei naturi frenetice şi totodată disciplinate, debordînd de o neobişnuită vitalitate, dar şi atît de cerebral stăpînite. Boema lui Cotruş era salubră, raţionalismul său dinamic era imaginativ impregnat, sub semnul unei bizare dualităţi. Oricît de mult (adesea pînă în zori) se prelungeau întîlnirile, agrementate din belşug cu libaţii, oricît se aprindeau spiritele, oricît ieşeau la iveală aspectele întristătoare ale cadrului, totuşi, meschin, în care se producea, el reuşea a-şi păstra o limpezime stranie, vitroasă a spiritului, asemeni celei a lui Paşadia. Cîteodată însă, cînd ştia că nu e privit sau era privit de cineva de care nu-i păsa prea mult, permitea să-i alunece masca. Fizionomia i se boţea, i se prăbuşea precum un cort căruia i se taie brusc sforile. Devenea tăcut, flasc, livid. Mîinile îi atîrnau pe braţele fotoliului precum nişte lilieci. Se putea redresa într-o clipă, dar aceste interludii erau suficiente pentru a-mi da seama de mecanismul voliţional neobişnuit al comportării sale, de substratul său spectacular, ambiţios pînă în pragul vanităţii. Macerat de o boală necruţătoare, ştiind bine că zilele îi erau numărate, Ovidiu Cotruş juca pe cartea vieţii. De aci acel concentrat fosforescent al zilelor şi nopţilor amalgamate în discuţii, de aci acea rezervă faţă de scrisul personal, mereu amînat. Poate structura însăşi a lui Cotruş era predispusă spre exterioritate, spre comunicabilitate fluentă, spre cheltuire în

exterior, mai mult decît spre obsesivă formulare lăuntrică, spre criptarea lirică a eului. Poate că dominanta personalității clasice, luciditatea, s-a impus în alcătuirea sa mai mult decît cea a personalității romantice, profunzimea. Dar suferința sufletească se putea bănui în spatele aparențelor pantagruelice, indolența sa, bine jucată, apărea ca o soluție dramatică, o biruință la limită. Echilibrul său torsionat, întemeiat pe un recurs disperat la idee și la „discursul" infatigabil ascundea o fragilitate directă, biografică, aidoma unei răni deschise. Calitățile și slăbiciunile i se împleteau în sensul unui sacrificiu disimulat sub fațete mondene, șlefuite de o foarte ascuțită conștiință. Venind dintr-un *mundus subterraneus* al unor ani sumbri, avea eleganța de a nu se arăta alterat, lovit mortal. Voia din toate puterile să dea impresia unei ultime străluciri, ca un amurg somptuos contemplat de pe cerdacul unui conac. Am toate motivele a crede că Ovidiu Cortuș s-a constituit pe sine cu bună știință într-un „caz", într-un personaj fascinant prin elocință, estetizîndu-și în felul său scurta existență ce i-a fost hărăzită, cel puțin etapa finală, creatoare, a acesteia.

Nu întîmplător cele două întreprinderi critice de amploare ale exegetului sînt închinate lui Titu Maiorescu și lui Mateiu Caragiale. Ele trădează configurația bipolară a lui Ovidiu Cotruș, pe de o parte (pe partea dominantă) un spirit rațional, limpid, riguros, pe de alta un hedonist înclinat spre singularizare, „risipitor" și estet. Trăsăturile sale apolinice ni se prezintă dublate de altele dionisiace, cele dintîi avînd o funcție precumpănitoare. O înclinație spre „rigoare metodologică", spre „obiectivare", spre „impersonalizare" i se relevă prin intermediul patronului *Junimii*, nu numai ca un program critic oportun, ci și ca un program strict personal, de domptare a patosului, a tulburării sale interne: „Nimic mai străin adevăratei vocații critice decît afirmarea ostentativă a personalității, decît voința obstinată a singularizării. Măreția și mizeria activității criticului se exprimă prin afirmarea personalității sale pe drumul modest către impersonalitate. Recurgînd la un paradox, putem spune că orice mare critic descoperă un mod propriu de a fi impersonal. Prin destinul său, care-i cere să formuleze ceea ce pare neformulabil, criticul se integrează unei tipologii clasice. Fără un fundament de clasicitate, poți jubila sau delira spectaculos în jurul operelor de artă, dar nu poți practica o critică responsabilă și eficientă". Dar condeiul care a așternut aceste rînduri aspre,

aproape penitente, ni se înfățișează irezistibil atras către substanța nocturnă, mitică, abisală a operei mateine, către narcisismul și misterul său ostentativ. Fluturele auster e ispitit a se apropia de flacăra dansantă ce-l devoră, într-o mișcare concomitent frivolă și sacrificială: „*Patima nopții*, mitul *semeței seminții*, imaginea-arhetip a străbunului mitic, *sentimentul tainei*, al morții și singurătății, desfătarea mohorîtă, *narcisismul* (cu evidente funcții compensatorii), opoziția categorială dintre personaje, precum și alte elemente caracteristice pentru ceea ce numim *mitologia* personală a lui Mateiu I. Caragiale, obiectivată în opera sa, se pot desluși de la primele sale producții". Volumul *Meditații critice* (Ed. Minerva, 1983), apărut sub devotata îngrijire și sub pavăza unui compact studiu introductiv al lui Ștefan Aug. Doinaș, prietenul din tinerețe al criticului, ne pune în fața unei oscilații semnificative a demersului acestuia între cei doi poli ai conștiinței sale. Trebuie arătat că acei ce nu l-au cunoscut personal pe Cotruș își pot face doar cu greu o idee, parcurgîndu-i textele, de ceea ce a fost în ipostaza sa verbală, nu numai marcat demonstrativă și erudită, dar și fantezistă, ironică, jucăușă, nuanțînd o mare comprehensiune față de tot ce e uman. Înalta ținută a frazelor scrise, nu pedante în sens „ardelenesc", însă protocolare, aulice, asemănătoare unui costum de gală purtat încontinuu, reprezintă o ipostază distilată, un efect al voinței de concentrare, de obținere a reprezentativului. Eseistul se arată perfect stăpîn pe sine, exultînd la conceptul limitei („Orice creație înseamnă triumful unui principiu formativ și implicit limitativ"), elogiindu-i pe greci pentru „perfecta fuziune" a lui *Geist* și a lui *Seele*, a lui *Animus* și *Anima*, a lui Apollo și Dionisos, notificînd apropierea lui Goethe de un „mare detractor al său", Claudel. Critica e definită, caracteristic, în funcție de „normele ei interioare", prin punerea în paranteză a „trăirilor subiective", a „conținuturilor prealabile" din conștiința exegetului, pentru a face posibilă o viziune a „originarului" (pentru clasici, orice act de creație repetă Creația lumii): „Critica literară nu este probabil decît un exercițiu al vederii, al acelei vederi originare, care cuprinde printr-un act de iluminare intelectuală esența operei de artă (ceea ce este incoruptibil în ea), separînd-o radical de ceea ce este accidental, adică legat de condiționările ei". Pretutindeni o teamă de „critica psihologică", ca de un teren al confuziei, ca de o ieșire de sub imperiul autodisciplinei cultivate

cu zel. Exorcizînd subiectivitatea culpabilă, criticul aspiră a se regăsi în imaginea unui *homo universalis*, aplicat înțelegerii operei de artă („Prin actul obiectivizării, artistul creator acordă experienței sale interne valoare de generalitate, întrucît orice experiență subiectivă trăită pînă la ultimele ei profunzimi revelează semnificații general-umane. Acestea servesc ca punte de comunicare între cele două subiectivități. Altfel spus, subiectivitatea cititorului o întîlnește pe cea a creatorului [se găsește în ea numai în măsura în care aceasta îi apare ca purtătoare a general-omenescului]") și, deopotrivă, în reducția fenomenologică a lui Husserl, care, după cum se știe, face abstracție de *trăit*, spre a capta doar *eidos*-ul obiectului. Exercițiul critic e văzut ca un simptom al maturității spiritului („Apariția spiritului critic este semnul maturității unui individ și a unei culturi"), sub forma unei „adecvări" la un „obiect estetic", căruia i se recunoaște o fermă condiție obiectivă, nu departe de „ceea ce s-ar putea numi, după cum remarcă Doinaș, ontologia obiectului estetic, cu implicația — de rigoare — a unui realism al esențelor artistice", în cadrul unei reacții polemice, acerbe în fond, deși de o deplină civilitate în formă, împotriva lui Roland Barthes: „Așa-zisa funcție de instruire a spiritului critic este sublim didactică; el nu este un simplu « învățător » al altora, ci un inițiat și un inițiator. El descoperă, după cum ar zice Roland Barthes, teoreticianul zelos al lecturii infidele, un « sistem de semne », care să facă văzut ceea ce este nevăzut; dar aceste semne sînt doar indicatoare ale drumului către realitatea obiectului estetic, și nicidecum suprastructuri adăugite, valide doar prin coerența lor interioară, cum afirmă criticul francez". Spre a se preciza cu ajutorul unei comparații scientiste, care traduce expresiv efortul întreprins de Ovidiu Cotruș în planul unei înțelegeri a literaturii cu reazem obiectiv cît mai larg: „După cum fizicianul nu acoperă cu limbajul său științific diferitele înfățișări ale materiei, nu reinventează materia, ci descoperă — prin intermediul conceptelor și formulelor sale — noi modalități mai complete de adecvare a inteligenței sale la natura realității materiale, stabilindu-i structurile ei obiective, la fel și criticul literar nu reinventează opera de artă, nu o « introduce » în una din multiplele structuri posibile, alese în mod convențional, ci caută modalități mai depline de adecvare a inteligenței sale la structurile reale ale operei de artă". Cuvinte revelatoare pentru concepția și stilul critic ale autorului discutat! Sîntem tentați, la un moment

dat, în fața acestor reflexii, oarecum previzibile dacă ținem seamă de premisele adoptate, a socoti că din paginile lui Cotruș lipsește „surpriza", așa cum, spre a relua un exemplu folosit de el însuși, lipsește din romanele lui Mauriac („Sartre i-a reproșat lui Mauriac că-și confecționează romanele din punctul de vedere al lui Dumnezeu, știind totul despre viața văzută și nevăzută a personajelor sale [...] proiectul intențional al autorului și cel al operei sale se suprapun"). Fața nesupusă, spontană, a criticului își ia însă într-o anume măsură revanșa, impiedicîndu-l pe de o parte a trage ultimele consecințe ale impersonalizării și scientizării, pe de alta înscriind recunoașterea propriei sale atitudini liberale, relativiste, sensibile. Fiu al veacului său, Ovidiu Cotruș îi face apologia într-un duh antidogmatic ce dă măsură receptivității sale reale, adaptate procesului de rapidă diversificare a creației, de proliferare a interpretărilor ce i se acordă. Chiar dacă nici din această poziție nu sînt trase toate consecințele, afișarea sa ni se prezintă ca foarte semnificativă, constituind un centru de iradiere a mișcării de emancipare, a percepției nemijlocit estetice, care contrabalansează fericit austeritatea raționalistă: „Cîndva s-a crezut în existența modelelor artistice absolute, din analiza cărora s-au extras pe cale deductivă normele care trebuie să dirijeze procesul creației literare. Concepția normativ-dogmatică este corolarul unei atitudini spirituale, realist-platonice, trans-istorice, antisubiective și clasice. Epoca modernă, nominalistă, istoricistă, subiectivistă și romantică « declasînd » toate dogmele ca tentative de încremenire a vieții dinamice a spiritului, a dus cu necesitate la respingerea hotărîtă a esteticilor dogmatice de caracter normativ". Iată și o profesie de credință surprizător dionisiacă, în care pulsează sevele originare ale acestei exegeze ce, în bună parte, s-a autoinhibat: „Sîntem destul de sceptici însă în ce privește posibilitățile tehnocrației moderne de a înăbuși freamătul orgiastic al vieții. Nu credem că este posibil ca spiritul calculator și rece să reușească să elimine neprevăzutul din existența noastră, că *Animus* — ca să recurgem la terminologia unei cunoscute parabole claudeliene — îl va opri, pentru vecie, pe *Anima* din cîntecul său". Ca un veritabil „semănător de neliniști", Cotruș a recunoscut necesitatea întrebării, a dubiului, a problematizării: „... spiritul critic care renunță la permanenta punere sub semnul întrebării a certitudinilor constituite, neiscodind modalități noi de apropiere a esenței fluide a operei de artă, își neagă funcția sa primordială — de între-

ţinător al efervescenţei problematice în cuprinsul unei culturi". Demonul critic s-a fixat pe sine în oglinda autoanalizei, înţeleasă ca o dialectică morală a încrederii şi a suspiciunii: „Nu atitudinea lirică, ci creaţia îl defineşte pe poet, în schimb atitudinea critică îl defineşte, în mod esenţial, pe critic. El are libertatea, refuzată poetului, de a-şi privi cu încredere sau cu suspiciune propria sa activitate, de a problematiza continuu, contemplîndu-i simultan atît măreţia cît şi mizeria, indisolubil solidare". Criticul care a părut, la un moment dat, a fi hărăzit unui rol secundar, strivit de stereotipia limbajului său derivat, se înfăţişează, în ochii lui Cotruş, drept un purtător al libertăţii spiritului, al unui mesaj deschis, spre deosebire de scriitorul fixat definitiv în verbul său, captiv al operei căreia i-a dat naştere: „În dialogul instituit între creator şi cititori, numai o singură parte are libertatea de participare, cealaltă fiind obligată să răspundă la orice convocare. Această privaţiune de libertate a scriitorului imprudent, care şi-a încredinţat tiparniţelor opera, este izvorul a nenumărate decepţii, din cauza pretenţiilor sale de a constrînge pe interlocutorul liber să accepte o anumită imagine sau o serie de imagini — transmise prin intermediul operei — despre realitatea sa interioară, aşa cum apare aceasta conştiinţei sale la un moment determinat". Spiritul dual, saturat de certitudini şi încercat de îndoieli, calm şi anxios, ordonat şi dezordonat al lui Cotruş şi-a găsit, în scurtul răgaz pămîntesc ce i s-a îngăduit, albia unei sinteze, de o prestanţă intelectuală neîndoielnic sporită de amintirea omului. Acel nimb malefic al scriitorilor ce dispar prematur i-a accentuat fizionomia romantică, deficitară în cadrul unei alcătuiri psihice şi intelectuale stăpînite de trăsături clasice. Puţinele, din păcate, texte ce ni le-a lăsat alcătuiesc o contribuţie însemnată în cadrul exigent al Cercului literar sibian, ai cărui membri, aproape fără excepţie, şi-au manifestat, indiferent de altă înzestrări, şi o vocaţie critică, în cîteva rînduri excepţională.

Conştiinţă şi actualitate (Octavian Paler)

„Avem conştiinţa a ceea ce înseamnă cinste, dar nu o punem în practică"

(Euripide)

„După atîţia ani şi după atîtea experienţe, era vremea să învăţ şi eu ceva de la viaţă. Şi chiar de la viaţa literară. Dar, spre ruşinea mea, n-am devenit mai lucid decît cu o foarte gravă pierdere de timp. Aşa se face că, la un moment dat, m-am pomenit pronunţînd acest cuvînt « cordialitate », fără să-mi dau seama că el putea să pară unora o provocare, o sfidare, o insultă chiar. Cum adică? Să ne confruntăm opiniile fără să ne jignim? Ce iluzie! Şi ce primejdie! Cum îi mai reducem la tăcere pe cei care îndrăznesc să nu fie de acord cu noi, dacă discutăm normal? Nu, sub nici un motiv aşa ceva nu se poate accepta. Trăiască sensul etimologic al polemicii. *Aux armes*, băieţi... Toate aceste lucruri nu le-am înţeles de la început. Aşa că am circumstanţe atenuante". Cuvinte ce reprezintă o excelentă introducere în lumea morală şi stilistică a lui Octavian Paler, precizată în trăsături ce par definitive, în volumul *Polemici cordiale* (Ed. Cartea Românească, 1983). Opţiunea sa pentru valorile umanismului, pentru raţiune, stăpînire, simţ de responsabilitate, urbanitate se pronunţă nu arbitrar—proclamativ, ci prin medierea acestora, aşa cum un maestru de înot ar da lecţii izbutite înotînd el însuşi. Exhortaţiile sînt învăluite într-un anume scepticism, luciditatea are aerul de a se sfii pînă la un punct de propoziţiile sale, experienţa se minimalizează din teama de a nu trece drept suficienţă. Oprobriului i se acordă o expresie ocolită, filtrată. Mîniei legitime i se

pune surdina stăpînirii de sine care e semnul superiorității în act. Vociferării i se preferă tonul discret. Blamul formal este evitat de cele mai multe ori grație ironiei, care alcătuiește, după cum prea bine se știe, unul din mijloacele cele mai redutabile de divulgare a mecanismelor (inepuizabile!) ale stupidității și imoralității. Așadar, înainte de a condamna dezordinea reflecției și a comportărilor, pervertirea lor prin lipsa măsurii interioare, autorul dă el însuși pilda unei *ordini*, a unei discipline în meditație, în scriitură, în succesiunea atitudinilor. Și totuși, deși ilustrată copios, nu ironia este imaginea emblematică a lui Octavian Paler. Gratuitatea, cochetăria cu neantul, „hemoragia de sens" pe care le implică limbajul ironic, practicat ca scop în sine, îl desemnează drept un estetism. Cultul său se constituie pînă la urmă într-un impediment al acțiunii pentru ameliorarea moravurilor, al oricărui militantism care-l transcende. Cu toate că prevăzut cu valențele efectului expresiv, de care se slujește cu voluptate, scriitorul în cauză are, după calofila observație a lui Valeriu Cristea, „ceva dintr-un Oscar Wilde auster, dintr-un Oscar Wilde interpretat la orgă", altfel spus e un „estet eticist". În plin paradox, în toiul jocului de imagini ori în febrilitatea desfășurării unuia sau altuia dintre iscusitele scenarii ale repulsivului epicizat, se ivește un plan referențial grav, un fond de principii inviolabile. Mișcarea profundă a acestor pagini este reducția la conștiință. Nu e posibil a analiza *Polemicile cordiale* fără a te confrunta la fiecare pas cu implicațiile unei lucidități mereu cabrate, ce, în modul în care se aplică feluritelor teme din istorie, artă, filosofie, politică, morală etc. se edifică pe sine, se programează în mers. Instrumentul acestei conștiințe nu e aprioric, ci se elaborează, în chip vădit, în practica scrisului. În concepția lui Paler, conștiința reprezintă instanța supremă a spiritului omenesc, capabilă a desfide pînă și iluzia de cea mai aleasă stirpe, încarnată în mitologia literaturii: „Cu iluzii, nu e greu să fii Don Quijote. Îți faci iluzii și le urmezi. Dar dacă nu le mai ai? Și dacă, pe deasupra, nu poți să fii nici rațional? Nu, nu e greu să fii Don Quijote cînd nu înțelegi prea bine ce riști". Conștiința presupune plierea pe realitate, *hic et nunc*, cu riscul de a destrăma nimbul de ficțiune al ilustrului erou cervantesc: „Nici prostia, nici răutatea nu sînt în funcție de secole. Te lovești de ele în funcție de împrejurări și de noroc. Am înțeles, cred, și greșeala celor care l-au luat în derîdere pe Don Quijote: dacă în loc să-l persifelze, i-ar fi arătat niște monștri adevărați, cavalerul nu i-ar mai fi con-

fundat apoi cu morile de vînt. În privința aceasta, secolul nostru nu ne-a frustrat". Și ce sarcini își mai pune, în acest context, conștiința? A găsi resortul faptelor culturale ori istorice, în direcția unei interpretări cu o amplă rezonanță actuală, cu o substanțializare general-umană, la nivele inclusiv afective și pragmatice. A aduce „mitul omului modern" în situația ca, dezbărat de vanități, de emfază și de excesul de eufemisme, să debușeze în explicații simple, directe, convingătoare. A enunța, cu o voce naturală, „clasică", adevăruri incomode, care pun în chestiune nu numai vinovăția incontestabilă, ci și lașitatea cea de toate zilele, „înțelepciunea strutului". A pleda pentru cultură, pentru un climat prielnic acesteia, într-un mediu în care există și „semibarbari" ce-o urăsc de moarte, mai nocivi decît barbarii sută la sută, pentru că au avantajul mimetismului, al adaptabilității sporite. Celebrul *Turn Babel* al lui Bruegel îi inspiră eseistului o paralelă între puterea relativă a unui monarh și cea a creației, care posedă sîmburele absolutului: „Personajul cu mantie strălucitoare s-a oprit, plin de importanță. Încă nu s-a hotărît, probabil, ce răspuns să dea. Dar șiretul Bruegel a și dat un răspuns. Cîțiva metri mai încolo, Turnul Babel se înalță enorm, indiferent și ironic. Coridoarele lui circulare ne par acum culisele destinului, în care Bruegel s-a ascuns, poate, pentru a se amuza în voie de scena ce se petrece jos, unde omul în mantie și cu coroană, mîndru de însemnele puterii sale, abia se vede, fiind de proporțiile unei furnici". Tema aberației autocratice revine și în această lapidară, memorabilă însemnare: „Nu Nero a ajuns să se creadă divin. I s-a propus asta chiar de către cei care au trebuit, pe urmă, să suporte consecințele divinității sale". În cazul unor neajunsuri socotite veniale, tonul lui Octavian Paler e destins, aproape jucăuș, de factura spiritului francez. Acidul sarcasmului se diluează cu duioșia comprehensiunii: „Gloria, zicea Balzac, e un venin care trebuie luat în doze mici. Numai că această definiție are un defect. Ne dăm seama că Balzac dădea acest sfat pentru alții și că el ar fi luat veninul în orice doză". Sau aceasta glosă amuzată pe tema călătoriei, una dintre cele mai scumpe lui Paler (transpare aci nostalgia conștiinței claustrate pentru a duce lupta, fixate prin chiar concretețea obiectivelor acesteia, situație ce ea însăși intră în strategia globală a „polemicii cordiale", căci ni se confiază autorul cu o tandră amărăciune: „tranșeea mea de luptă este tristețea mea"): „Un călător, scrie André Maurois,

e un călugăr în mişcare. În nici o mînăstire, regula liniştii nu e mai strictă decît într-un vagon plin de necunoscuţi (...). Să mă înarmez, deci, cu răbdare şi să-l urmez mai departe pe Maurois în raţionamentele sale despre călătorul care e un călugăr în mişcare şi despre mînăstirile pe roate. Apropo. La Ciulniţa am stat aproape o oră şi jumătate pentru că locomotiva «mînăstirii» noastre s-a defectat. Am avut timp să ne facem rugăciunile către cei care ne-au dat acest răgaz de contemplaţie interioară". Dar precumpăneşte abordarea unor chestiuni de interes general, răsfrînte în existenţa noastră comună, *angajîndu-ne*, ceea ce autentifică postura de scriitor *angajat* a lui Octavian Paler (spre deosebire de autorii unei „angajări" artificioase, la treaptă pur verbală, care se descalifică întrucît nu are în vedere pe nimeni şi nimic în ordinea moral obiectivă). Semnul distinctiv al acestei zone îl formează îndrăzneala cu care este explorată, analizată şi denunţată fenomenologia negativului. Ferindu-se de ceea ce el însuşi denumeşte „neutralitatea activă", adică „o demisie elegantă, o formă ceremonioasă de a te acuza că nu vrei să arzi", autorul *Scrisorilor imaginare* caută anume nucleele incandescente ale actualităţii, toposurile controversabile din punctul de vedere al „bunului-simţ ca paradox" ori pur şi simplu al bunului-simţ. „Producător" de cazuri de conştiinţă, de „probleme" care de care mai spinoasă, de frisoane sufleteşti, Paler se aşează cu predilecţie într-un mediu de contraste violente, de furtuni cu descărcări electrice. Confortul personal, tabieturile conformismului sînt fără şovăire lăsate la o parte, căci ele se dovedesc incompatibile fie şi cu simpla arătare cu degetul a unor realităţi stînjenitoare, şi cu atît mai mult cu analiza lor sistematică, penetrantă, fără nici un soi de concesii. Curajul scriitorului nu e o armură de mucava împrumutată din recuzita vreunui teatru (şi nici dintr-un muzeu, încă inexistent, de altminteri, al „obsedantului deceniu"), ci o prezenţă efectivă, nescutită de primejdii, în arena unde se dă lupta. Lui Octavian Paler, aflat în constelaţia moralistă a unor Alexandru Paleologu şi N. Steinhardt, îi stau la inimă, fireşte, dilemele domeniului său profesional. Opiniile sale în această privinţă sînt dintre cele ce se ascultă cu mare luare aminte, deoarece palpită de o intensă viaţă intelectuală, care nu se poate exprima decît prin abolirea convenţiilor bune conducătoare de ipocrizie, a oneroaselor calcule diplomatice, împrejurare ce le expune unor replici mai puţin ori deloc „cordiale". Iată cîteva atari consideraţii: „Eu cred că un scriitor poate face un rău mai mare

decît acela de a se retrage în turnul de fildeș. Și anume să bîrfească singurătatea sa și pe a altora la baza acestui turn, celor dispuși să-l asculte și să se amuze; să spună în gura mare că în turnul de fildeș se petrec, de fapt, orori, că bolnavii de absolut nu sînt în realitate decît bolnavi de ambiții foarte relative, că eternitatea pe care a visat-o creatorul întotdeauna e un moft, deoarece în realitate pe el nu-l interesează decît conjuncturile și prosperitatea personală..." .Sau: „Un creator nu e vinovat de elitism dacă are orgoliu de creator. Orgoliul său nu e un orgoliu social, ci unul moral. El nu înfruntă oameni, ci își înfruntă complexele, îndoielile, singurătatea, propriile limite și teama de zădărnicie". Sau: „... dacă somnul rațiunii naște monștri, somnul dialogului naște dogme". După cum vedem, eseistului îi place a se ocupa de acel gen de lucruri care îi preocupă pe toți, dar despre care, în sinceritate, se rostesc doar puțini. O mare atenție o dedică ideii vitale de libertate a creatorului, pusă în termenii de dignitate ai exemplelor istorice. După ce ni se reamintește că „pe Acropole au lucrat marmura numai cetățeni liberi, că Pericle n-a îngăduit să lucreze acolo nici un rob", este evocat Torquato Tasso, care, deși n-a fost convocat niciodată la Inchiziție, s-a prezentat benevol în fața acesteia, „acuzîndu-se de păcate pe care nu le săvîrșise". Motivul e dezvăluit într-o examinare profundă, irecuzabilă, a urmărilor dogmei: „Lipsa de libertate pune în primejdie arta, dar nu o omoară. Sînt opere care s-au născut între gratii. Ceea ce înăbușă, ceea ce sugrumă arta, este, de fapt, un produs al lipsei de libertate: frica. Împotriva fricii, arta este mult mai dezarmată și mai vulnerabilă decît împotriva lipsei de libertate, ceea ce și explică dealtfel de ce tiraniile s-au servit totdeauna de frică pentru a obține, dacă nu complicitatea artei, măcar tăcerea ei". Încheiem sumara prezentare a volumului lui Octavian Paler cu regretul de a nu fi putut indica decît o foarte mică parte a punctelor sale de atracție, care stimulează gîndirea, stîrnesc fantezia, dar mai cu seamă limpezesc conștiința etică a cititorului, prin faptul că autorul își asumă pe deplin reflecțiile, proiectîndu-le într-o semiologie a curajului și demnității cetățenești. Volum care merită a fi pus pe un raft al onoarei.

Un franctiror (M. Nițescu)

Constatăm nu fără surprindere că, la aproape un an de la apariție, volumul lui M. Nițescu, *Atitudini critice* (Ed. Cartea Românescă, 1983), n-a produs nici un comentariu în presă. Care să fie explicația acestei ciudat prelungite tăceri în legătură cu unul dintre cei mai — indiscutabil — interesanți critici ai momentului? După cîte ne dăm seama, ea rezidă în temperamentul și în stilul comportamental al exegetului, menite nu numai a șoca, dar și a îndepărta, nu numai a se detașa, dar și a trezi suspiciuni. Iubitor de „originalitate", însă la modul uscat, sentențios, dacă nu de-a dreptul acrimonios, M. Nițescu e lipsit de acele mijloace de *captatio benevolentiae*, care, cu o relativă spontaneitate și cu un farmec incontestabil, își fac loc în paginile altor „dificili", bunăoară ironia elegantă, cochet îngăduitoare a lui Șerban Cioculescu, paradoxul suculent, purtat prin meandre erudite însă și confesive, al lui Alexandru Paleologu, bonomia digresivă, atît de stenică sub aspectul „cusurgiu", a lui Cornel Regman. Umoarea lui Nițescu e contractată, vînătă, străbătută neîncetat de curenții circumspecției, de așteptarea unei coliziuni. Mentalitate de arc întins spre a putea azvîrli în orice clipă o săgeată cu vîrful ascuțit și — de ce nu? — muiat în otravă. O combativitate nu atît decisă, compactă, căci îi lipsește seninătatea identificării cu sine, cît nervoasă, întărîtată, gata a izbucni în vehemențe, a se susține prin clamoare. O, în orice caz, irascibilitate de om care-și ascunde

o suferință, o dispoziție certăreață a unui ins minat de o veche decepție. Criticul e un meridional înalt, osos, încărunțit, cu o privire anxioasă, temător de microbi ca și Ibrăileanu, gîndindu-se înainte de a-ți întinde mîna, părînd a-și înfășura tot timpul în jurul gîtului un fular real sau imaginar. Oare debutul tardiv, mult după vîrsta de patruzeci de ani, să fi precipitat aceste veninuri învîrtoșate, să fi statornicit această mefiență generalizată? După toate probabilitățile, aci se găsește una din cauzele manifestării critice în chestiune, atît de revendicative în izolarea sa acută, atît de intratabile. Dar nu trebuie să subestimăm structura egolatră, care se mărturisește tranșant, dur, chiar în concepția asupra criticii, care n-ar fi decît „voință" a eului critic ce se dorește „confirmat" prin obiectul său: „Critica nu e însă un act de admirație pur și simplu, adică de « identificare » cu opera, ci în primul rînd unul de delimitare sau de confirmare a eului critic prin operă. Identificarea nu e posibilă decît cel mult invers, adică a operei cu eul critic. Altfel, ea ar contrazice voința de a fi a personalității noastre". Sustrăgîndu-se „admirației" de cîte ori are prilejul, M. Nițescu e preocupat în largă măsură de aflarea unor posibilități de „delimitare", de distanțare, dacă nu direct de negare. Deși aderă la înțelegerea estetică a disciplinei sale, care, aidoma literaturii, „nu se poate face după rețete și reguli" (în sprijin apare citat Kant, potrivit căruia este fără sens o „metodologie" a gustului, căci „judecata de gust nu se poate determina prin principii"), deși reclamă pentru comentariu „o anumită doză metodologică de imprecizie, de vag", care ar spori sugestia și ar activa imaginația, „fiind oricum mai în acord cu inefabilul operei de artă", autorul *Atitudinilor critice* se străduiește a defini „facultățile critice" și „tipurile de receptivitate critică", într-o schiță teoretică, pe cît de rațional-coerentă, pe atît de... constrictivă. Deoarece din considerațiile care trasează o schemă a funcției critice rezultă o îngustare (din fericire, limitată la momentul respectiv!) a înțelegerii nemijlocite a acesteia, o servitute față de teorie, cu bizare formulări. De acord cu teza bazată, în genere, pe bunul-simț, nu mai putem fi însă de acord cu unele din „ramificațiile" sale. De pildă, ne produce serioase îndoieli următoarea propoziție: „În general, acolo unde lipsește gustul, deci sentimentul de valoare, ca și celelalte facultăți ale condiției criticului, lipsește și libertatea interioară. Oscilațiile în judecățile critice, compromisurile, lipsa de rezistență

morală în fața unor elemente din afară etc. nu sînt posibile de obicei decît în absența facultăților critice esențiale". Știut fiind că lipsa de probitate a exegetului prosperă și pe (chiar adesea pe) un teren bogat în resurse ale ideației, imaginației, capacității de disociere, talentului și culturii, spre a prelua înseși conceptele lui M. Nițescu. Oare nu pot fi ele deturnate, pervertite prin sofism, prin tendința extraliterară, prin funcționarea în gol ș.a.m.d.? Nu ne oferă însuși M. Nițescu cîteva irefutabile exemple în această direcție? La fel ni se pare neinspirată o atare separare, greu de admis în raport cu sensul fundamental al termenilor: „Se poate spune despre un critic că are intuiție, dar nu și talent sau idei, ori că are toate facultățile critice, dar nu are cultură". Întrucît intuiția interferează cu ideea și cu talentul, întrucît „facultățile critice" și cu atît mai mult toate aceste „facultăți" la un loc sînt de neconceput în afara unui mediu de cultură! În legătură cu cele „cinci tipuri fundamentale de receptivitate critică", și anume intuitiv, asociativ, teoretic, simpatetic și mimetic, judicios concepute, tinzînd, deși autorul nu insistă pe acest fapt, către o simplificare, către o grupare pe perechi (intuitiv-simpatetic și asociativ-teoretic), cu excepția ultimului tip, ieșit oarecum din sfera interesului, fiindcă îi cuprinde pe comentatorii stigmatizați de „lipsa unei reale vocații critice", ce se mulțumesc a-și însuși „un limbaj al tuturor și al nimănui", ar fi de pus întrebarea dacă într-adevăr din „tipologia" asociativilor „se recrutează cel mai numeros și mai divers contingent de critici". A alcătuit cineva o statistică? În privința exemplificărilor, ne întrebăm dacă lui Mircea Zaciu nu-i șade mai bine alături de E. Lovinescu și N. Manolescu decît alături de M. Dragomirescu, Dobrogeanu-Gherea, Adrian Marino, și dacă între tipul de critică practicat de Ion Barbu, pe de o parte, și Călinescu, Perpessicius, Ștefan Aug. Doinaș, pe de alta, sub acolada „apetenței creatoare" și a „stilului", nu sînt tot atîtea deosebiri cît asemănări! Dar să revenim la portretul moral al lui M. Nițescu, așa cum rezultă din scrisul său. Tonul criticului, după cum spuneam, e lipsit de acea mlădiere, de acea seducție care face cîteodată ca pînă și unele aserțiuni incisive să aibă nuanța unor concesii și ca unele concesii să aibă, spre a salva aparențele, aerul demn și recules al unor consecvențe. Totul e spus neted, dîrz și posac, cu o amară încredințare a imperfecțiunii obștești, cu dorința, încrîncenată parcă de prelungita sa dospire, de a „încerca promovarea" adevărului defi-

nitiv, de a face lumină odată pentru totdeauna prin „reactivarea conştiinţei critice". Deplina lealitate, sinceritatea dusă la limită, poziţia de „incoruptibil", sînt, iată, disociate de calmul, de voluptatea, de bucuria afirmării lor. Exegetul se manifestă cu o nemulţumire funciară atît de adîncă, încît primeşte de la aceasta *nota* demersului său, ca de la un diapazon. Printr-o malefică alchimie, exercitarea dreptului său la francheţe şi la curaj se preface într-un simţămînt mohorît, piezis, precum conştiinţa unui păcat. Nimic (aproape) nu îi e pe plac, mari cicluri de activităţi sînt date la o parte ca netrebnice, fie prin litera, fie prin duhul lor ascuns: „Discuţiile din ultimii ani, nu o dată prolixe şi amatoriste, dar pe un ton deseori sentenţios, în jurul criticii literare, au avut ca temă aproape exclusivă ceea ce s-a numit, de multe ori dintr-un impuls dogmatic abia disimulat, *condiţia criticii*". Cu o superioritate mîhnită, de Gulliver în Liliput, M. Niţescu crede a surprinde priveliştea amplă a unei vivacităţi iluzorii, a unei agitaţii ridicole: „Din cînd în cînd în viaţa noastră literară, de obicei lineară şi cuminte, se produc un fel de mici seisme, fără prea multe pagube materiale, sau mici erupţii vulcanoide, ca într-un decor de operetă. După puţină agitaţie şi cîteva emoţii însă, totul reintră în monotonia odihnitoare cea de toate zilele". Părerea sa despre critica actuală? Iat-o în două variante, una ironică şi alta saturniană: „Cît despre criticii contemporani, nil nisi bene, deocamdată". Şi: „Îngrijorător şi simptomatic rămîne fenomenul de reducţie şi uniformizare, de alunecare tot mai evidentă spre un practicism miop, lipsit de orizont". Intonaţia condescendentă, dezabuzată, vocea scăzută, de plictis şi decepţie se prefac însă uneori într-un vifor, într-o coloană de energie profetică, înălţată mult peste nimicnicia criticii româneşti, admonestînd ororile civilizaţiei de azi şi ale celei de mîine: „Din păcate, era informaţiei în care trăim lasă prea puţin timp pentru o asimilare firească şi necesară a culturii. Nu mai avem timp să iubim şi să trăim valorile spirituale, pentru că trebuie să ne informăm. Mecanismul complicat al societăţilor moderne favorizează informaţia cu finalitate practică şi nu este exclus ca în viitor societatea să creadă că poate trăi şi fără cultură". Încă o trăsătură a criticului: o individualizare acerbă, prin tăierea punţilor mai ales către confraţii cu care este evident înrudit. Nu de puţine ori, printr-o distorsiune geloasă a militantismului său de o răceală iacobină, aceştia sînt evitaţi ori trataţi în chipul cel mai acid, suspectaţi a fi purtătorii

unor multiple neajunsuri şi păcate. Indubitabila apetenţă pentru idealitate a lui Niţescu se îmbină cu o rigiditate, cu o trăsătură marţială, cu o „meschinărie" a raporturilor critice concrete. Sub semnul unor veritabile relaţii dintre cîine şi pisică se aşază, de pildă textul consacrat autorului *Semnelor şi reperelor*, în producţia căruia aprigul haruspiciu citeşte mai cu seamă lucruri dezamăgitoare: „Critica lui e în realitate un exerciţiu secund al prozatorului, de « formare a mîinii ». Alexandru George este înainte de toate un prozator..." (mod de a-i minimaliza drastic competenţa). Sau: „... o atitudine pe cît de curajoasă şi de singulară prin negaţia totală, pe atît de vulnerabilă". Sau: „... inconsistenţa argumentelor". Sau: „Consecvent în producerea de observaţii exterioare..." Sau, împotriva celor mai numeroase aparenţe: „El face parte din rîndul acelor autori care nu vor să spună nimic riscant...". Cititorul care stabileşte o relaţie între ursuzlîcul inteligent, între scînteietoarea mizantropie deopotrivă a unuia şi a celuilalt, credem că poate deduce cîte ceva din subtextul acestor aspre rînduri... Însă M. Niţescu îşi înstrăinează şi mai mult comilitonii, condamnînd defectele lor în devălmăşie, anatemizînd fără nici o reţinere, azvîrlind cu fulgere în dreapta ca şi în stînga. Rezerva sa capătă proporţii coşmareşti. Nici o afinitate, nici o alianţă nu-i surîde, drept care indică, retoric, o cvasitotalitate deviată de la drumul legiuit. Prin radicalizarea însingurării, spiritul de grup nu e propriu-zis negat, ci întors pe reversul său, adică transformat într-o fobie a consonanţelor, într-o idiosincrasie a asocierii. Fanatismul partizan trece într-un fanatism al solitudinii. Evitarea, dincolo de graniţele fireşti, a oricărei „condiţionări", îl duce pe critic, spre a ne folosi de una din sintagmele sale, la o „condiţionare subtilă", care e însăşi poziţia sa suspendată, artificioasă în lumea literelor. „*Cu toţii* (sublinierea noastră) vrem să impunem voinţa noastră celorlalţi, toată lumea trebuie să scrie cum am dori noi. De unde vine această atitudine anticulturală? Am uitat cu totul marea lecţie a literaturii dintre cele două războaie"? Peisajul literar îi apare în întregime acoperit de o negură iraţională, care mistuie însăşi putinţa elementară de a nominaliza: „Nu e o polarizare şi o luptă de idei literare, ci una de interese mărunte şi de nostalgii, travestite uneori în nobile atitudini literare. Dacă am încerca să dăm cîte un nume celor două tabere adverse care alimentează această polarizare nu am găsi nimic în sfera literaturii". Sau cu o prefirare picantă

de întunecoase moravuri, fără, totuși, precizările așteptate în asemenea ocazii: „Cine nu e cu «noi» este obligatoriu cu «ei» și deci împotriva «noastră». Altă cale nu există. Cel care refuză să se înroleze de o parte sau de alta, riscă să pară suspect ambelor părți. Fiecare îl va considera «omul» celorlalți, cu toate consecințele de rigoare, de la ignorarea consecventă pînă la negarea lui totală". Cît de labilă este, totuși, *conștiința* criticului stăpînit de demonia insatisfacției, ne dăm seama din împrejurarea că acesta nu ezită a lovi cu cruzime în propria-i progenitură care este cronica literară! Mai întîi, printr-o disociere intenabilă, această *specie a criticii* e socotită a fi... altceva decît critica și, în bună măsură, opusă... criticii: „... se manifestă, mai mult sau mai puțin perceptibil, tendința unei confuzii atît teoretice cît și practice între critica și cronica literară". Sau, ca într-un scenariu al absurdului: „Există o vocație a cronicii literare, la fel cum există o vocație a criticii, chiar dacă practic e posibil ca aceeași persoană să facă la fel de bine și una și alta". Apoi, cronica e împroșcată cu mîlul celor mai grave învinuiri, rușinată printr-un torent de remarci ce i se adresează *în principiu*, ca și cum n-ar exista nici o diferențiere între cronici, în funcție de calitatea celor ce le scriu, ca și cum specia ar fi o entitate axiologică! Să mai invocăm zicala că noaptea toate pisicile sînt negre? Să ne imaginăm că cineva ar pleda pentru proză, excomunicînd nuvela ori pentru poezie, blamînd elegia? Nici Adrian Marino, reputat „adversar" al cronicii, n-a mers, după cîte ne amintim, atît de departe: „...cronica are o semnificație efemeră, circumscrisă la momentul literar respectiv". Ca și: „Judecățile de valoare ale cronicarului rareori ies din comun, adică din ceea ce toată lumea știe și crede — atunci cînd nu se produc pur și simplu în chip mimetic" (?). Ca și: „Pentru cronicar toate valorile sînt egale" (?). Dar să dăm Cezarului ce e al Cezarului. Înlăturînd toate aceste exagerări, excentricități ale sumbreții, amplele gesturi țepene și fluturările melodramatice, ajungem la fondul acestui critic, penetrant și sensibil, inteligent și dotat cu talent expresiv, însă mai presus de toate onest. Deformările perspectivei nu sînt decît o exacerbare a bunei-credințe, un soi de delir al principiilor magistraturii sale. Nervii săi cedează în răstimpuri, condeiul său, atît de rațional, dă dovezi de dezechilibru, „alergia la polemică", o mentalitate pe bună dreptate socotită „neevoluată și endemică", se

metamorfozează într-o alergie la.. armonie. Punctul vulnerabil al acțiunii exegetului și anume lipsa unui simț elementar de solidaritate cu alte poziții critice se rezolvă prin refacerea minimei solidarități necesare, pe un plan obiectiv, chiar împotriva unor excesiv orgolioase, nerezonabile ieșiri ale acestuia. Neacceptînd în ruptul capului ideea unei atitudini acritice față de anumiți scriitori ori anumite fenomene, „obligația de a fi cu toții « bine crescuți » față de toată lumea", respingînd intangibilitatea unor „monștri sacri", demascînd pseudodezbaterea „în spatele căreia se ascund, de fapt, motive particulare", chiar dacă recurge la îngroșări, la contururi grotești, M. Nițescu atrage atenția asupra unor tare reale, ne pune în gardă asupra unor primejdii deloc lipsite de însemnătate. Puțini dintre colegii săi de breaslă au o capacitate similară de a indica zonele nevralgice, de a denunța încălcările codului etic profesional, aceeași fermitate în respingerea compromisului, sub variatele-i și deseori derutantele-i fețe. Aflat la antipodul comentariilor fade, adormitoare prin lipsa de tensiune, ca să nu mai vorbim de cele tranzacționale, scrisul său face apel la conștiință, inclusiv prin mijloacele de percuție „asurzitoare", deci incomode. Altminteri, în volum domină caracterizările lăuntric echilibrate, fără a fi lipsite de ingeniozitate și finețe. Franctirorul se dovedește a fi un analist competent, un experimentat mînuitor de idei cu o amprentă nu o dată personală (cu toate că ne-am fi așteptat, dată fiind alonja personalității sale din textele de considerații generale, la opțiuni mai.. pretențioase, mai individualizate, la o mai mare distanțare de clișee în judecarea cărților și autorilor; excepție fac, după cum am văzut, doar capitolele consacrate... criticilor). Cităm din materia sa de aplicație: (despre Camil Petrescu) „Este aici un punct de fină disociere ce trebuie făcută între spiritul în care Stendhal asociază pasiunea cu luciditatea și cel în care gîndește Camil această relație, « Cîtă luciditate, atîta dramă ». Dezechilibrul care se produce totuși (de unde conflictul) nu este în conștiință, ci între conștiința eroului și o altă scară de valori proprie personajelor, « caracterelor ». Eroul camilian nu e un « caracter », ci « un chinuit al revelațiilor în conștiință ». Caractere sînt doar personajele". Ori: „Virtuozitatea lui N. Breban în acest roman (*Îngerul de gips* — n.n.) este « strategia » învăluirii și a disimulării, care apropie și îndepărtează mobilul psihologic ascuns, care evită contururile precise și caută penumbra, nuanțele, impondera-

bilul social-istoric și inefabilul psihologic. Marea artă a autorului este de a fi creat un destin tragic cu un minim dramatism exterior". Despre E. Lovinescu, o insolită ipoteză asupra punctului de plecare al operei sale, care n-ar fi, așa cum ni-l mărturisește mentorul Sburătorului, incontrolabil, irațional, „o stare muzicală", în concordanță cu teoriile simboliste: „Mult mai plauzibil mi se pare să atribuim doctrinei sale literare, ca și ideilor critice, o *origine de natură politică*. Drumul său a mers, în ceea ce are mai definitoriu, de la politic la estetic". *Atitudini critice* e o carte amară, contradictorie. O carte incitantă.

Un sacerdot al Textului (Radu Petrescu)

Pentru cei care văd în Radu Petrescu, cel adesea neglijat în timpul vieții, situat în succesiuni nominale stînjenitoare, un astru în ascensiune, menit a atinge, în conștiința literară, culmi nebănuite, aspectul său de teoretician al actului literar dobîndește o pondere specială. Reflecția îi însoțea perpetuu creația cu o cutezanță ce-i determina pînă la urmă calitatea de prezență autonomă, în jurnal și eseu, în articol și corespondență. Apărea ca o tendință a „inspirației“ de a se cristaliza ideatic, de a se supune lucrării maxime a lucidității, parcurgînd drumul invers al comentariului ce nutrește nostalgia semnului artistic. Înzestrarea speculativă a scriitorului era dintre cele mai pregnante, așezată pe o multilaterală informație umanistă, pe o inestinguibilă curiozitate în sfera raporturilor abstracte și sensibile dintre lucruri. Volumul său postum, *Meteorologia lecturii* (Ed. Cartea Românească, 1982), ne dă dimensiunea ambițioasă a acestei activități, iubitoare de gesturi tranșante, exprimîndu-se autoritar prin decrete ale inteligenței. Nemulțumirea față de cîte o propoziție anterioară joacă rolul unui fir care antrenează destrămarea unei ample imagini culturale: „... opera lui Flaubert, despre care s-a spus totul, dar fără corelarea superioară a observațiilor, așa încît imaginea noastră nu doar despre ea, este indecisă, ci și aceea despre tot ce i-a urmat pînă astăzi“. Sau: „S-a scris mult, de la Gide încoace, de

punerea în abis, a cărţii, niciodată de punerea în abis, în carte, a lumii. Poate va fi părut extravagant, o idee prea înaltă despre scris...". O atare „idee prea înaltă despre scris" alcătuieşte chiar nucleul eseului în chestiune, incandescentă şi prolifică, ferindu-l de impresia de autocomplezenţă, de rodomontadă a autorului (nimic mai străin de Radu Petrescu decît flatarea de sine, căci orgoliul său, emanaţie a unei dense substanţe estetice, nu debuşa, aşa cum se petrece de multe ori, în vanitate, ci în umilinţă. Scrisul său îndrăzneţ-asociativ, foarte conştient de propria ţinută, sugerează mereu o ardere a nesemnificativului, o ipostază ascetică). Considerînd, în sensul unei concepţii a intertextualităţii (e citat Jacques Derrida cu lucrarea sa *De la grammatologie*), că întreaga literatură a vechiului continent, ca şi cea americană, se pot explica prin dubla influenţă a unei „summe homerice" şi a „ereziei" idilice (antitragice) a lui Vergiliu, precizează aspiraţia „fiinţei umane europene" de a deveni „text în text", „dat fiind că am socotit cartea scrisă drept abis al cărţii vieţii, al cărţii lumii". Adăugînd de îndată:„Pentru a susţine o atare afirmaţie, am dat noţiunii de tragic singurul conţinut care mi s-a părut operant în literatură, acela al unui text conştient prin acele părţi ale lui care sunt personajele că destinul lui de nedepăşit este să fie scris de cineva din afară şi construit anume pentru a-i fi, scriindu-l, destin". O astfel de frenetică reducere la un text socotit nu doar formă de conştiinţă (prin sine), ci şi destin (prin raportare la autorul său) alcătuieşte cheia de boltă a concepţiei lui Radu Petrescu. După cum existenţialul e text, în reprezentare simetrică, textul reprezintă el însuşi o deschidere spre existenţial, formă însă a unui existenţial simbolic, deoarece „oricît de vii şi deci autonomi ne par, eroii sunt totuşi scrişi (...) în aşa fel încît cuvintele din care sunt făcuţi construiesc alături de text prezenţa trupului de aer al celui care îi scrie şi care le este astfel destin". Sacerdot al Textului, autorul lui *Matei Iliescu* abordează tema tragicului (scriptic) „pierdut", ca şi, complementar, viziunea integrării cosmice a omului, prin filieră, evident, textuală: „reprezentarea renascentistă despre sine a omului ca microcosm este pe punctul de a cădea într-o desăvîrşită desuetudine, dacă nu cumva, aşa cum cred, a şi încetat de a mai funcţiona ca atare. Poate că imaginea cosmică a omului, aşa cum ne-o dă *Mioriţa*, o va înlocui, cu efecte acum greu calculabile". Avînturi cu atît mai puternice, cu cît se circumscriu mai clar spaţiului bibliotecii

precum unui topos ce înseamnă în același timp limitare și nemărginire, disciplină și libertate. Iluzia aculturală a creatorului cată a se spulbera: „Poeții (...) nu părăsesc spațiul bibliotecii". Interpretarea universului ca text e un laitmotiv care dobîndește accente imnice, detașîndu-se, în graiul nou al exegezei, fervoarea auctorială. Puterea creatorului de text ar fi magică în gradul în care captează efluviile contextuale, cosmice. La rîndu-i, scriitorul suflă viață asupra plăsmuirilor sale întru verb. Referințele homerice dau considerațiilor un suport de maiestate. O irezistibilă chemare pornește dinspre augustele origini ale literaturii europene, urmărind a-l transforma pe cititor într-un inițiat al textului de mallarméană simțire: „În sensul de aici, (...) a-l aduce pe cititor să intre, alături de poet, în spațiul contiguu, intermediar, al textului, jumătate nescrisă dar construită și ca atare ea însăși text, cititorul devenind astfel, și prin el întreaga carte a vieții, a lumii, text în textul al cărui destin, instanță superioară zeilor, este cel care îl scrie". Caracteristică justificare a actului literar! O beție de finețuri, nu fără legătură cu subtextul sensibil al conștiinței scriitorului, umple paginile *Meteorologiei lecturii* (titlul însuși sugerează o evadare în cosmos, nostalgia întrețeserii cu textul primordial, izbăvitor). Atent la cîteva categorii în care s-ar putea grupa toate operele reprezentative, încercînd a asigura prezența întregului prin „decupări", Radu Petrescu are ochiul ațintit spre zări depărtate, frămîntînd cu oarecare nonșalanță aluatul opulent al exemplificărilor. De aci o anume tendință „necritică" (spiritul critic fiind absorbit de problematica majoră, de articularea în idee organizatoare). Ultimele două capitole suferă vizibil de această distragere a autorului, ce poate fi ilustrată prin rîndurile cu care sfîrșește cartea, îndoielnice sub raportul strict al judecății de valoare. „În 1967, cînd apărea *Mare incognitum*, se manifesta astfel, după publicarea ultimelor două romane ale lui G. Călinescu, un alt mare eveniment al gîndirii artistice românești". Credem (fără nici o ironie!) că pana calofilă, dar și, în egală măsură, vizionară a lui Radu Petrescu visa a așterne, în cele din urmă, o „epopee" critică, adică un text „originar", desenînd „un gest analog dar superior facerii lumii", după cum s-ar fi explicat el însuși.

Dinu Pillat, fiul lui Ion Pillat

La prima vedere, interesul special al lui Dinu Pillat față de autorul *Jocului secund* pare nu tocmai îndreptățit (*Ion Barbu*, ediția a doua revăzută și adăugită, Ed. Minerva, 1982). Distinsul, precautul, bine documentatul, atît de măsuratul istoric literar, orientat asupra acestui geniu dificil, abrupt, fulgerînd de orbitoare lumini, face impresia cuiva care se străduiește a suplini cu un binoclu de teatru lipsa unui telescop. Cu un desăvîrșit *fair-play*, el însuși recunoaște a-și fi interzis „luxul interpretărilor personale, al reconstituirilor subiective în spiritul criticii creatoare" doritor a înfăptui o micromonografie strict informativă, „cu o tehnică de montaj documentar", „un dosar al cazului insolit al lui Ion Barbu". Dacă acest nivel „de jos", restaurat cu o superioară tehnică și cu o exemplară scrupulozitate, e, desigur, legitim, ne punem întrebarea care a fost resortul declanșator al operației, în aparență, cel puțin, incongruente cu natura, cu aptitudinile, cu „afinitățile elective" ale exegetului. În absența unui apetit speculativ, cum e posibilă, azi, apropierea de Ion Barbu? Evitînd riscul unor propoziții „personale", „subiective" (risc exorcizat încă în „cuvîntul" preliminar), mai are sens abordarea unei atari teme? În locul pericolului „subiectivității", nu apare cumva un alt pericol, cel al poncifului? Dispunînd de mijloacele unui constructor de fîntîni, putem realiza oare o sondă petrolieră? Dinu

Pillat a moștenit în largă măsură disponibilitatea intelectuală a lui Ion Pillat, largheţea sa de spirit care-i îngăduie, dincolo de obsesii și fanatisme, să îmbrățișeze o mare varietate de formule poetice. O curiozitate, domoală, oarecum protocolară, care se ferește de „originalitatea" acuzată ca de o aventură dizgrațioasă. O notă de chibzuință seniorală, de aristocratic echilibru intră în componența unei atari atitudini, întemeiate pe livresc, pe documentul produs cu hărnicie, cu voie bună și cu o ireproșabilă civilitate. E o curiozitate de „domn" care nu încalcă anume limite, nu fraternizează și ocolește polemica gesticulantă, zgomotoasă, satisfăcîndu-se în surprinderea pitorescului, plantat între o admirație de „bun gust" și o ușoară ironie. În chip relevant, autorul ține să ne informeze că, spre deosebire de prima ediție, „aceasta vine în plus cu o serie de mărturii inedite, de o rară savoare anecdotică, pe latura biografică". Pitorescul devine centrul de greutate al evocării personalității lui Ion Barbu și chiar al întregului „dosar". Dinu Pillat e foarte atent la cancanurile faimoasei biografii. Astfel aflăm că tatăl, „la care are să țină mai mult decît la oricine din familie și pe care are să îl știe de frică toată viața", și-a dobîndit numele de familie din partea unui profesor de latină de la seminarul „Nifon", care s-a văzut în fața mai multor elevi cu numele de Barbu: „se pare că numele Dan Barbilian nu a fost niciodată pe placul poetului, fiind considerat de acesta că « are ceva lăutăresc în sunet »". Urmîndu-și părintele în peregrinările sale provinciale de „judecător nomad, fără cuscriri ilustre", acesta ajunge de la Cîmpulung (Mușcel) la Dămienești, ocazia unui „prim contact" cu Moldova, „undeva parcă mai departe pentru el decît Brazilia sau Alaska". Autorul observă cu un haz literar: „Liceanul emancipat, ca și studentul de mai tîrziu, are să își schimbe gazdele cu o frecvență în măsură a ne aminti de cazul peregrinărilor eroului boem din *Balada chiriașului grăbit* de G. Topîrceanu". Strălucirea lui Ion Barbu la matematici, probată prin împrejurarea de a fi reușit primul la un concurs pe țară al *Gazetei matematice*, dar și prin spectacularul gest de a propune, la problema de geometrie elementară, „o soluție de rezolvare deosebit de ingenioasă, mai rapidă decît aceea întrevăzută de însuși profesorul G. Țițeica, președintele juriului", e însoțită de o eclipsă care-l lasă în primejdia de a rămîne repetent: „Ieșit din raza de supraveghere a

părinţilor, Ion Barbu ajunge în Bucureşti să cunoască viaţa în înţelesul cel mai liber al cuvîntului, dincolo de « anemicele precepte ale moralei de şcolari » ...“ Alte înfăţişări ale defecţiunilor momentane sînt notate cu acea supravegheată uimire a omului de lume care se abţine de la un comentariu accentuat, manevrînd subînţelesurile: „În dorinţa efemeră de a se purifica radical, trebuie menţionat că Ion Barbu a comunicat odată tatălui său că vrea să renunţe la lume pentru monahism, spre scandalizarea acestuia...“. După cum, cu o discretă voluptate, ni se divulgă acea latură „curioasă“, mizantropică a poetului-matematician (o teatralitate care părea să-l amuze pe el însuşi, adesea colorată coleric, precum cea a lui G. Călinescu): „La facultatea de matematici (...) Ion Barbu făcea o figură de original (...) Extrem de susceptibil (...) se enerva deîndată, în epoca ultimilor cincisprezece ani de viaţă, dacă cineva se întîmpla la facultate să facă vreo aluzie la activitatea sa literară, avînd impresia că prin aceasta i se aduce o ştirbire calităţii de matematician“. Ca şi: „Slăbiciunea sa pentru cîini mergea bunăoară pînă a-i influenţa chiar modul de a judeca un om“. Opera e văzută prin prisma aceleiaşi minunări decente, care, deşi transcrie cu toată conştiinciozitatea fapte „extraordinare“, nu e ispitită a le „viola“ printr-o intrepidă explicaţie. Exegetul pare dispus mai curînd să „colecţioneze“ un material incitant, decît să-l exploreze, să semnaleze cu un indulgent surîs de iniţiat, decît să lămurească: „Din unele aluzii pe care avea să le facă în timp, rezultă că Ion Barbu a sfîrşit prin a regreta pînă la un punct aventurarea sa în literatură“. De ce a fost aşa şi nu altminteri, nu izbutim a afla de la Dinu Pillat. În schimb, aflăm un şir de caracterizări de bun simţ, rodate, aspirînd la condiţia „definitivului“. Comentariul organizează în stil de „îndreptar“ acele propoziţii inoxidabile de care ne vom putea folosi multă vreme, în perspectiva deschisă de lucrarea lui Tudor Vianu, din 1935. Drept exemplificare am putea cita aproape în întregime capitolul „Evoluţia poeziei“. Un exces de suspiciune faţă de surse îl duce însă pe autor la utilizarea verbului „pretinde“, în situaţii în care se impunea o justificare a dubiului, bunăoară cînd se referă la articolul lui Nicolae Brădişteanu, apărut în *Viaţa Românească*, nr. 3/1973: „Un fost student al matematicianului poet (...) pretinde a-l fi auzit (. . .) propunînd o altă

cheie de înțelegere pentru *Uvedenrode*". La fel, îi putem obiecta desconsiderarea față de versurile ocazionale, adesea fascinante în spontaneitatea lor spumoasă, incontestabil barbiene: „Dacă nu sînt de luat în considerație versurile cu caracter goliardic, improvizate din simplu amuzament...". Dinu Pillat se dovedește încă o dată, în pofida meritelor sale evidente, captivul unei mentalități ceremonioase, care-i permite a aborda numai textele în ținută de gală. Dacă nu ies în lume în smoking și în pantofi de lac, poemele i se par suspecte.

Umoarea criticii tradiționale (Melania Livadă)

Cunoscută prin lucrările sale consacrate lui Lucian Blaga și Pompiliu Constantinescu, Melania Livadă se ocupă de relațiile lui G. Călinescu cu poezia, în același duh scrupulos, interesată în primul rînd să nu-i „scape" ceva în ordinea materială a temei (*G. Călinescu — poet și teoretician al poeziei*, Ed. Cartea Românească, 1982). Idealul exhaustivului planează asupra paginilor sale, onorîndu-le fără îndoială. O practică deprinsă de la școala istorico-literară tradițională o îmboldește să caute, dacă nu acul în carul cu fîn, măcar cvasitotalitatea detaliilor ce se pot desprinde dintr-o operă, în nădejdea că astfel va fi captată esența ei. Să recunoaștem că impresia pe care o lasă lectura multor pagini ale cărții în discuție reflectă, inevitabil, acest efort de inventariere, pe cît de onest pe atît de ingrat, dacă avem în vedere altitudinea curentă a exegezei. Între premisele de un mortificator bun simț („Spirit de vastă cultură și de o mare mobilitate și diversitate intelectuală, artist multiplu, G. Călinescu reprezintă în cultura română excepția eruditului dublat de scriitorul dotat cu o fantezie și forță expresivă puțin obișnuite. Erudiția sa, de loc aridă, e agrementată de un stil asociativ de imprevizibile metafore intelectuale") și copcile expunerii sistematice la culme („Înainte de a trece la analiza tematică și structurală a poeziei călinesciene, am privit-o generic pentru a ne familiariza cu priveliștea și modali-

tatea lirică pe care o reprezintă") se întinde un teritoriu pe care autoarea îl consideră, cu orgolioasă obiectivitate, drept un bun comun ce se cuvine administrat în virtutea unor norme impersonale. Străduinţa e aci nu de a propune puncte de vedere noi, ci de a lucra cu maximă acurateţe asupra celor cunoscute, de a le relua şi doza în utilitatea lor demonstrativă, aşa cum un farmacist execută o reţetă: „...Călinescu a fost artistul epocal care a reuşit să creeze nu numai o ambianţă şi un stil de cultură dar — şi aceasta este capital — un cadru spiritual care poartă marca puternicii sale personalităţi, prin universalismul şi umanismul ei atît de atemporală şi prin ancorarea ei în prezentul trăit, atît de « istorică »". Şi totuşi acribia oboseşte, tehnica generalităţii repetate cu sîrg pedagogic are o pană de pe urma căreia profită, evident, nota personală a studiului. O asemenea notă nu numai că există, dar e surprinzător accentuată, ca un impact temperamental (la origine) între subiect şi obiect, altfel spunînd între alcătuirea raţional-didactică şi comportarea incredulă a primului şi „combustia unui spirit frenetic" caracteristică pentru cel de-al doilea. Soseşte momentul în care cercetătoarea „se revoltă" în numele principiilor pe care le incorporează, realizînd nu mecanica lor aplicare, ci propoziţii subiective, propoziţiile cele mai vii ale comentariului său. Autorul *Laudei lucrurilor* e suspectat, în pofida admiraţiei formale ce i se declară, de contradicţii, inadvertenţe, slăbiciuni prea umane. Subsolul volumului, mai interesant decît construcţia ca atare, cu o arhitectură cuminte şi cu paşnice interioare burgheze, foieşte de umbrele contrarietăţii. Chiar aprecierea globală asupra poetului e foarte rece: „Poet de vocaţie, Călinescu nu poate fi socotit, lira sa fiind doar un « violon d'Ingres » (...) « Spectacolul de personalitate » i s-ar fi părut marelui scriitor incomplet fără strălucirea şi prestigiul lui Erato şi a Polymniei, muze ale poeziei. Dar tentaţia acestora, credem noi, trebuie înţeleasă ca un act de cultură, de intelectualitate exercitată în zonele creatoare cele mai înalte". Sau, în cuvinte inciudate, cu toată disciplina morală pusă în joc: „Artă, în esenţă, a unei demonstraţii estetice ce trebuie înţeleasă în cuprinsul şi lumina personalităţii excepţionale a marelui om de litere care, cu sufletul său « solemn şi avîntat », cu spiritul său vast, curios şi entuziast de toate formele frumosului, n-a putut rezista mirajului creaţiei poetice". Unul din argumentele de căpetenie ale rezervelor Melaniei Livadă îl reprezintă

ceea ce d-sa consideră a fi „inconformitatea" dintre „teoria generală a poeziei » profesată de G. Călinescu și poezia pe care a cultivat-o. Despre ce e vorba? Deși G. Călinescu cerea poeziei să fie ermetică în substanță, „sibilină în modul cel mai profund și mai estetic", „în nici una din activitățile sale creatoare, susține cercetătoarea, nu ne apare ca un spirit grav, neguros, preocupat de problemele mari metafizice, de inițierea în ordinea ascunsă a lumii sau de abisalele meditații asupra rostului existențial. Nici stări de suflet mai sumbre sau explorări ale iraționalului și subconștientului nu estompează solarul lui cîntec lipsit de «ardere interioară»". Trecînd peste ambiguitatea acestei negări a „arderii interioare", la un autor căruia i se recunoaște... „combustia" (v. mai sus), să punctăm și alte răbufniri de nemulțumire ale exegetei, pe linia raționalismului său, de la un punct sentimentalizant, deformator în chipul cel mai neașteptat. Barocul e admis cu o vizibilă acreală: „În metaforismul critic, dar chiar și romanesc și poetic, al lui Călinescu, există un ușor delir factice, o afectare și o prețiozitate gongorică, un baroc care făcînd apel la emoția excesivă, impresionează și contrariază uneori, violent". Ceea ce s-ar numi „speculația estetică a livrescului" în poezia călinesciană îngăduie doar o disculpare parțială a poemelor, căci „ele sînt adesea amenințate de artificiu și didacticism, de exhibiție a erudiției și de un rece parnasianism". Nervozitatea se manifestă și mai puternic *vis-a-vis* de erotica lui G. Călinescu, care n-ar fi altceva decît „expresia unui sibaritic joc contradictoriu de agresivitate și dominanță masculină". Demn de reținut e faptul că obiecțiile se articulează de pe poziții moraliste, implicînd un partizanat, setul unor sancțiuni etice. Autorul *Bietului Ioanide* e certat „ca la clasă" pentru „frivolitatea" și „nesubstanțialitatea" sa: „Partenera e întotdeauna foarte tînără și de un precar «etern feminin» redus la frivol, cochet, insinuant și grațios felin, fără problematică erotică... Nici o meditație platonică asupra eternului feminin, nici o reflecție metafizică nu purifică erotismul pasional și carnal. O pasiune sibarită invocă o iubită mereu așteptată, mereu dorită și evocată în «patul biblic de cedru și abanos». Poetul face caz de o «*ars amoris*» pe care ne-o împărtășește cu orgoliu, subiectul predilect al eroticei sale, cu ritual desfășurată și virilă prezumție, sfidînd «profanii» în materie, fiind *seducția savantă* (..) atingînd ridicolul în versuri ca acestea ...". Pentru ca în altă parte să fie incriminat și...

misoginismul lui G. Călinescu: „...schopenhauerianul portret al femeii pe care criticul strălucitorului eseu *Domina bona* l-a strecurat în paginile acestuia, părînd o demonstrație misogină“. Nu întîmplător elogiile ce i se administrează scriitorului sînt adesea calpe, hotărît sub nivelul remarcabilei inteligențe malițioase pe care o vădește îndeobște comentatoarea (v. pag. 177—179). Cartea Melaniei Livadă prezintă, prin urmare, două aspecte: primul, al înregistrării meticuloase, al austerei descripții care constituie prima fază a istoriei literare, dovedind o excelentă profesionalitate; cel de al doilea, al reacției de inadecvare simpatetică la operă, introducînd semnele viguroase ale unei distanțări care merge de la tonul condescendent la apriga „demonstrare“ a unor „scăderi“ (infernaliile unei umoral orientate critici de catedră).

Un mod al probității (Victor Felea)

Amabilitatea constantă cu care Victor Felea îi întîmpină pe poeții noștri de vreo patru decenii încoace poate părea, așa cum ne-a părut și nouă multă vreme, o notă artificială. Pentru cel ce, urmărind-o cu atenție, constată că atitudinea criticului e lipsită de orice compromis, de orice adaptare vinovată la circumstanțele extraliterare, această amabilitate generalizată se descoperă însă ca o trăsătură a sincerității, deci a autenticității. Ea stă, paradoxal, pe același plan al subiectului cu spiritul critic acerb, cu ironia și maliția. Comentariul cu o personală impregnare prezintă un avers „favorabil", receptiv și magnanim (Perpessicius este reprezentantul său tipic) și un revers „nefavorabil", exigent, circumspect, cîrtitor (Șerban Cioculescu, Cornel Regman ș.a.). Un fond simpatetic formează puntea între cele două poziții aparent antinomice, în cel dintîi caz „confirmat", raportat la producte care-i îngăduie regăsirea, în cel de-al doilea contrariat, silit la represalii. E remarcabilă la Victor Felea (poet el însuși) capacitatea de a „trăi" poezia analizată, de a îmbrățișa adică inefabilul său ca pe o cauză (de scriitură) personală (*Aspecte ale poeziei de azi*, III, Ed. Dacia 1984). Drept mijloc de dirijare a discursului critic, dar și drept interioară finalizare a acestuia ni se relevă asumarea sensibilă a obiectului, ducînd, de regulă, la consecințe în sfera emoționalului delicat. Criticul își implică judecata axiologică în descriere, iar pe aceasta în notația intimă, de jurnal: „Citit și recitit,

volumul lui Florin Mugur, *Portretul unui necunoscut* (Editura Cartea Românească, 1980) îți lasă aceeași netăgăduită impresie de lucru solid și bine închegat, de lucru impresionant, ca marea sau ca muntele ivite dintr-odată înaintea ta, cunoscute și totuși surprinzătoare...". Dintr-o altă însemnare desprindem o „schemă" a operației critice, care merge de la considerația obiectivă la cea declarat subiectivă, aceasta din urmă fixîndu-se ca „diagnostic" al producției: „Un poem ca *Schiță de portret* (de Angela Nache — n.n.,) ne oferă un exemplu frapant de modul cumulativ și vioi, aproape baroc, în care autoarea își desfășoară energia verbală, reușind un excelent autoportret (de fapt). Deslușim aici nu numai autenticitatea modelului (să fim atenți la gusturile, alura și contrastele ce îl caracterizează) ci și niște calități ale textului poetic de a face din plin apel la cele cinci simțuri ale noastre, astfel încît versurile se desprind, parcă, într-un spațiu al lor...". Cu lesniciune observăm că autorul e un solitar, avînd nostalgia universului (creației), un timorat dornic a-și depăși condiția prin înfruptarea din poezia „colocvială", prilej de a-și măsura sorții de „fraternizare" cu textul în chestiune: „Totul concură la o apropiere colocvială față de această poezie, poetul devine un partener de preț, nici distant, nici prea familiar, care inspiră încredere, îndeamnă la o atitudine fraternă" (despre Marius Robescu). Ca și: „... îi simțim poemele atît de apropiate, scoase parcă din propria noastră ardere lăuntrică, din propria noastră tăcută suferință, dintr-o fraternă, comună experiență a realului" (despre Eta Boeriu). Avem motive a crede că o inhibiție adolescentină sugrumă și acum verbul lui Victor Felea, reducîndu-l deseori la semnalul nemiloasei combustii subtextuale. Precum un supirant din altă epocă, exegetul se înfățișează copleșit de emoție pentru cel ce știe să citească între rînduri, însă, vai, derutant pentru lectorul rapid și desentimentalizat, nedumerit a se vedea întîmpinat cu un buchet de epitete fanate din grădinile nălucitoare de odinioară. Ele ne dau impresia întîlnirii cu o poezie fantomatică, ce-și așteaptă, himerică și răbdătoare, corporalizarea: „frumoase izbînzi", „situație tulburătoare", „reușit grupaj", „certă originalitate", „experiență autentică", „sensuri adînci", „poeme impresionante", „zestre de preț" ș.a.m.d. Altă dată un exces de politețe (la fel, o reacție a timidității) îl duce pe Felea la eliberarea unor „atestate", oricum, prea generoase: „Prin ceea ce a publicat pînă acum, Ion Noja se afirmă ca un poet

de certă vocaţie, cu un profil distinct în peisajul liricii actuale..." Ori despre un bard reputat pentru inflaţia ce i-a cuprins producţia, în tinereţe deosebit de promiţătoare: „Nimic anemic şi neînsemnat, nimic lăturalnic şi gratuit (...) şi-a ridicat un monument care, sîntem convinşi, va fi mai durabil decît bronzul". În fine, aprecierii specifice i se preferă cîte un prefabricat, la fel de adecvat şi de inadecvat unui mare număr de poeţi: „Versurile aduc mărturia unui eu frămîntat, pendulînd între elanuri şi răvăşiri, a unei conştiinţe treze, gata să intervină oricînd prin cuvîntul decis şi ardent al poeziei întru apărarea valorilor umane". Ori: „Poezia sa e contemporană cu veacul dar mai ales cu nostalgiile lui" (deşi poate că e la mijloc expresia unei discrete decepţii). În marea majoritate a situaţiilor, însă, Victor Felea surprinde figura exactă a autorului asupra căruia se aplică, în formule ce se disting prin soliditate, practic inatacabile. Înţelegem prin aceasta capacitatea lor de a fixa esenţialul, într-un mod care le îngăduie a fi trecute într-un nomenclator de „definiţii" literare. Epurate de iluminarea şi de nesiguranţa emoţiei prime, se aştern cu fermitatea unor inscripţii „clasice". Timidul îşi ia inima în dinţi, manifestîndu-se cu o siguranţă apreciabilă a condeiului: (Petre Stoica) „realizează o excelentă şi originală fuziune între luciditatea sa de om al unui secol hipercivilizat şi « pacea » rousseauistă de la ţară, degradată însă în multe privinţe de imixtiunile elementelor tehnice, ale gustului pentru artificial". Referitor la Eta Boeriu, această fină intuiţie a organicului analogic reverberat:„ ... ca orice poet adevărat, nu se lasă dominată de insistenţele unui scepticism distructiv; ea ştie să extragă din fiecare nouă experienţă sufletească, din fiecare ipostază inedită a propriei făpturi alte şi alte esenţe lirice care alcătuiesc rînd pe rînd tulburătoare poeme. Poeme concepute din « celulele vii » ale cuvintelor, ca nişte « creaturi » menite să perpetueze tot ceea ce se leagă de trăirea atît de complex omenească a poetului. E interesant la Eta Boeriu tocmai acest raport strîns, aproape biologic i-am spune, între poet şi cuvintele sale". Cedînd uneori intenţiei filantropice, dar cu desăvîrşire străin de conjuncturalism, Victor Felea ne apare drept un critic care se obiectivează prin receptivitatea sa cuprinzătoare, senină, prin starea extatică ce nu de puţine ori o atinge în faţa creaţiei confraţilor. Bunăvoinţa şi probitatea sa sînt dintre cele mai depline în critica noastră actuală.

Mircea Zaciu "cu cărţile pe masă"

În *Cu cărţile pe masă* (Ed. Cartea Românească, 1981), Mircea Zaciu ni se dezvăluie în continuare drept un rafinat, un căutător de satisfacţii rare, oarecum oţioase, precum o „răzbunare" asupra obîrşiei pedant-ardelene. Niciodată cărările unei teme nu sînt trasate conform unui plan greoi, niciodată nu sînt urmate prea departe. E preferată o poziţie contemplativă, de „marginal", de ins ce-şi cruţă forţele în beneficiul unei posturi „poetice", nu în afara unei captivante regii a modestiei. Criticul exultă la gîndul unei similitudini cu „poeţii", desfăcîndu-se dezinvolt de obligaţia tratării sistematice: „Dacă poeţii îşi aleg liber motivele ce li se potrivesc din una şi aceeaşi realitate în care cu toţii trăim, nu văd de ce li s-ar refuza criticilor dreptul de a-şi pronunţa opţiunile proprii, ne-coincidente adesea, din una şi aceeaşi realitate (a literaturii). Nimeni nu mai face azi o dramă din faptul că Maiorescu n-a scris despre Macedonski. Scriem după afinităţi care nu-s doar « obiective », ci « selective »..." Aşadar un fericit „diletantism", o serafică imponderabilitate, pîndite doar de „aproapele" rău intenţionat care aşteaptă la colţ „cu ciomagul, dispreţul şi vindicta, incitînd micul terorism de gang". Dacă modelele mai vechi sînt Perpessicius (despre care se afirmă că e azi cel mai urmat dintre criticii interbelici), Streinu, Cioculescu, G. Călinescu, un imbold mai recent se află fără doar şi poate în scrisul

autorului *Ipotezelor de lucru*: „De unde vine farmecul irezistibil al oricărui text scris de acesta?“ se întreabă, cucerit, Mircea Zaciu. Pentru a observa cu o confraternitate stilistic inspiratoare: „Stă o vreme în intimitatea operei sadoveniene, dar înainte de a trece la continuarea cărţii (întreruptă la primul volum), decide cîteva popasuri în sihăstriile lui Noica sau Zarifopol, promiţînd şi despre aceştia alte cărţi, neduse pînă la capăt, fiindcă noi ispite îl atrag spre noi lecturi. Acest să-i zicem «hedonism», aminteşte de aristocraticele personaje tolstoiene, aflate mereu în vizită la unul sau altul dintre vecinii domeniali“. Disponibilitatea „boierească“ la care aspiră criticul e întrupată nu numai în libertatea de a vorbi despre un autor, o carte sau o chestiune aparent fără legătură între ele, dar şi în popasul insistent asupra unor mărunţişuri, „ciugulite“ cu vizibilă voluptate. Mai mult decît preferinţele majore, el îşi destăinuie cîte un *hobby*, ca, de pildă, „calendarele şi almanahurile“, a căror soartă i se pare „curioasă şi plină de peripeţii — asemenea unui «roman» cu acţiunea întinsă pe mai multe secole“. După un excurs savant dar şi cochet privind etimologia termenului almanah şi după ce reconstituie un lung şir de vechi publicaţii apusene, aterizează în perimetrul indigen al acestui „tip de periodic cultural/literar“, pe urmele „unui prodigios repertoriu de *Calendare şi almanahuri româneşti* (1731—1918)“, semnat de Georgeta şi Nicolin Răduică, fără a-şi putea reţine reacţia pedagogică, pe de o parte lauda („Fără îndoială că ele au constituit lectura cea mai la îndemînă şi cea cu publicul cel mai vast, cu circulaţia cea mai mare aşadar, în toate timpurile. Forţa lor de răspîndire a unor idei şi idealuri era sigură“), pe de altă parte probozirea („Sumarele unor almanahuri pot — fie şi numai statistic — furniza o idee despre dimensiunile unui întreg proces de malformaţie, de pervertire a gustului estetic, prin care a trecut o apreciabilă zonă a literaturii noastre de la 1900“). O altă fobleţe a exegetului o reprezintă „culinarele“, supuse unei docte radiografii, sub titlul *Simbolismul alimentar*. E amintit „structuralismul lui Lévy-Strauss“ care „şi-a făcut chiar un obiect preferat al studiului din opoziţia hranei «crude» şi «fripte» sau din feluritele tabu-uri, semnificaţii ale «vegetalului»“, se fac referinţe la „extraordinara“ carte a lui Jacques Attali, *L'Ordre cannibale* (1979) precum şi la cercetarea lui Jean Claudian, *L'Homme, cet animal doué de deraison*. Preocuparea sa de căpetenie e însă „provincială“, avînd ca obiect „*cum* şi

ce mănîncă (mai ales ce *mîncau*) românii din Transilvania", stimulată de solicitarea unui „american gurmand" de a scrie o „mică prefaţă" pentru o colecţie culinară. Dornic de a verifica acribios „datele problemei", Mircea Zaciu „apelează în primul rînd la literatură", deşi se izbeşte de „sărăcia informaţiilor". Fapt ce nu-l împiedică a ajunge la „unele concluzii revelatoare", „spicuind" din Budai-Deleanu, care pomeneşte în poema sa eroicomică despre „cîrtaboşi" şi elogiază vinurile, din Slavici la care „preocuparea pentru mîncare e împinsă doar în spaţiul basmului", din Ion Agârbiceanu în opera căruia „aproape toate scenele de ospătare se petrec în aer liber", sub forma şi a unui protest vizînd „mecanizarea" lor în „spaţiul sufocant al localului", din Pavel Dan la care „spectacolul de înmormîntare ia proporţii de Kermesă olandeză", din Liviu Rebreanu în paginile căruia „se taie găini, se procură carne de vacă, se coc trei feluri de prăjituri şi cozonaci", iar laptele „proapăt muls, nefiert are o aromă înviorătoare, tonică", slăvită mai tîrziu şi de Ioan Alexandru, din Lucian Blaga care „nu poate uita cum, copil, sus la stînele din munţii Sebeşului, fusese ospătat cu « caş şi cu brînză, cu lapte covăsit de oaie ce mi se părea o substanţă lecuitoare şi mi se răspîndea în gură ca o răcoare »", toate acestea relevînd un specific al „mesei" ardeleanului care ar fi „mai mult o comunicare (comuniune) cu natura, decît un festin al simţurilor". Ceea ce nu opreşte „bucătăria" în chestiune, o dată cu „complicarea fizionomiei sociale", „să-şi extindă teritoriile şi să ocupe un alt loc în economia biografiilor". În acest sens se specifică: „Elementul *inedit*, semn al altei civilizaţii a gustului e, aici, *îngheţata*, a cărei materie grasă, colorată şi parfumată « ameninţă » să inunde totul. Stomacul şi gîtlejul încep să ocupe un loc central în preocuparea cotidiană". Spre a se continua în detalierea aţiţată şi aţiţătoare a „bucatelor", desfăşurate într-o veritabilă „orgie gastronomică", în temeiul amintirilor lui Sextil Puşcariu (*Braşovul de altă dată*). Concluzia îmbină cum nu se poate mai clar „impresionismul" interesului „excentric" cu maniera material-exhaustivă a investigaţiei istorice. „Ardelenismul", gata de a inventaria şi clasifica, de a explica orice lucru cu seriozitate, cunoaşte, în interiorul său, un moment de răsfăţ. Ştiinţa trece în picanterie, contenţiunea primeşte o notă de haz: „Astfel, de la nivelul arhaic-ţărănesc celebrat de ardeleni şi în scrisul lor de-a lungul cîtorva secole, la schema burlescă din romanul lui Nicolae Breban se încheie o buclă

a unei evoluţii ce trece şi prin ceaune, gîrlice, bucătării şi cuptoare".

Evident, avem a face cu o manifestare bovarică, cu o formă, prin urmare, de romantism ingenuu-mistificator, conform cunoscutei teoretizări a lui Jules de Gaultier. Căci Mircea Zaciu nu e cîtuşi de puţin un tip pantagruelic, un flamand, ci un cărturar învăpăiat de o reverie subţire, glacială. Atracţia sa către senzualitatea debordantă, către delirul vitalităţii ţine de un exerciţiu visător, executat în spaţiul bibliotecii. Exegetul îşi întreţine virtuozitatea cîştigată în timp prin folosirea unei claviaturi mai ample decît cea indicată de datele sale constitutive, plasîndu-se periodic într-un climat moral uberos. Sîngele său rece împrumută temperaturi străine, temperamentul său placid, melancolic, se antrenează în stilul ardent. Încercînd a-şi contracara impersonalitatea, fondul de idei şi reacţii generale, se arată ostentativ interesat de concret, de amănuntele particularizator-umile ale acestuia, care-i acordă un halo pitoresc. E ca şi cum ar încerca să scrie cu mîna stîngă. Rezultatele nu schimbă, bineînţeles, în ciuda unei „asperităţi" proaspete, datele examenului grafologic. Cu puţină atenţie se poate stabili că numitorul personalităţii rămîne acelaşi. Exploatîndu-şi cu inteligenţă năzuinţa romantică, ajunge a-şi preciza şi expresia plastică, acea preţioasă „portretizare" a operei care decurge din sensibilitate şi imaginaţie. Aci „simularea" entuziasmului se tempereazä, aliniindu-se cu factorii inhibitivi naturali. Analiza dobîndeşte caracterul unei sofisticate medieri între afirmare şi negare, între elan şi decepţie, cuceritoare în desenul său umflat de suflarea creaţiei. Silueta unui poet devine astfel fructul unei pregnante analogii: „În umbra gesticulaţiei lui Hamlet, Horatio rămîne mereu un secondant timid, psihologiceşte şters. Dar cumintele Horatio are şi el problemele lui, chiar dacă neobservate. În primul rînd, el supravieţuieşte, e confruntat cu vîrsta, cu monotonia şi derizoriul existenţei. Dacă otrava violentă i-a fost refuzată, cea insidioasă, picurată în egala curgere a zilelor nu e mai puţin nocivă. Poezia lui Victor Felea e îmbibată de veninul acestei melancolii". Ideea relaţiei exegetului cu timpul său căruia nu i se poate cu nici un chip sustrage se exprimă într-o formulă inflorescentă, graţioasă, cu o savoare de ilustraţie în text: „Cînd un critic, dedicat trup şi suflet actualităţii literare, se retrage pentru o vreme într-un ermitaj, în căutarea unui dialog cu trecutul, el îşi acordă « o zi de vacanţă ». E

poate semnul unei astenii, sau refuzul de a persista în mijlocul gîlcevilor neînțelepte, ba chiar inepte, preferînd să schimbe decorul și personajele. Numai că această fugă tactică seamănă cu simularea refugiului în natură a spiritelor din veacul lui Jean-Jacques: peisajul e din Watteau, serbările sînt galante, ciobanii și ciobănițele sînt simple travestiuri. Eugen Simion pare să repete experiența, în *Dimineața poeților* (Ed. « Cartea românească », 1980), căci el numai se preface obosit de complicațiile prezentului, descoperind în lumea literară « naivă » de odinioară tot niște ambiguități doar că altfel înveșmîntate". Cele mai multe precipitări imagistice sînt provocate însă de dispoziția bilioasă: „Înverșunarea primitivă e ațîțată din nou, într-un interviu al unui « katolikos » maiorescian, cu pofta de a reaprinde paiele sub tălpile ereticului". Autorul întrebuințează, la propriu, culoarea neagră: „*Omul* e întors pe toate fețele, mai mult decît scriitorul. Cercetarea alunecă pe nesimțite în investigație, dacă nu de-a dreptul în perchiziție. *Scrinul negru*,ca metaforă a lecturii și ficțiunii, devine « cubul negru » bacovian. O cutie a Pandorei pe care unii ar dori-o definitiv pecetluită, dintr-un exces de pietate, iar alții se grăbesc s-o deschidă, eliberînd relele și erorile". E grăitor că elogiul nu se constituie, adesea, fără concursul unei retorici polemice, în frumoase cadențe: „O atare poziție, venită din partea unuia dintre cei mai autorizați exponenți ai tinerei generații e de două ori simptomatică: întîi, prin dezinhibare și raționalitate acolo unde zelul energumenilor era tentat să urmeze orbește cîte o statuie de Comandor în marș funebru, fără să observe că sub platoșa de tinichea lucitoare nu se ascunde un trup, ci o rețea de sfori mimînd mișcarea vitală; apoi, prin conștiința nevoii, limpede și ea, de a ne despărți fără sentimentalisme de « școala în aer liber » a impresionismului critic". Privirea lui Mircea Zaciu înregistrează exact trăsăturile autenticității artiste a unui personaj, dar în contextul întunecat, infernal care-i potențează virtuțile. Iată-l pe Petru Comarnescu: „Îl simt pe autor așa cum l-am cunoscut prin 1958: volubil, nestatornic, rasat, antrenant, scormonitor, perfect gentleman cu o « sportivitate » și un *fair-play* al ideilor, aduse din stadiul său american, cultivîndu-și cu bunăștiință această notă « desuetă », asemenea unui erou matein. (...) După monocromia scorțoasă a anilor '50, cu funcționarii lor « culturali » cu aere de majordomi fad-enigmatici, Comarnescu aducea, între alții, atmosfera colorată a unei

« belle époque » interbelică, cu verva și anecdotica unui personaj călinescian. În lungul lui palton negru, îmblănit, așa de bizar pentru acel timp, cu impecabilele cămăși ușor roase la mînecă, asemenea unui aristocrat nedînd importanță detaliilor destrămării, el îmi amintea figura autorului *Crailor de Curtea Veche*, avînd aceeași « mască », dar, în plus, o locvacitate și o inepuizabilă verva a mîinilor contrastînd cu fixitatea ușor clovnescă a feței (observată de el însuși la Ionesco)". Verva spumoasă a liniilor amintește desenele unui Toulouse-Lautrec.

Dar acestea sînt cele mai avansat-literare momente ale criticului, „poezia" sa epuizîndu-se fulgurant în cîteva comparații și epitete aservite îndeosebi regimului negator. Reconstituind în chip sintetic (în laboratorul său foarte bine utilat) registrul „vizionar", Mircea Zaciu nu se străduiește a-l perpetua. Îl atinge doar cu intermitențe, iluminînd feeric un peisaj de perfecțiuni tehnice, de tipare obiective. Unele forme și îmbinări insolite ale pieselor metalice dau iluzia iregularității organice. Ne putem referi (fără tentația de a dezvolta prea mult o atare asemuire) la o apreciere a lui G. Călinescu asupra lui G. Ibrăileanu, la care s-ar fi vădit un amestec „de bizarerie romantică și spirit burghez". În ce am putea identifica „bizareria romantică" a lui Mircea Zaciu? Desigur, în inventarele sale de „curiozități", în înclinația către „secundar", către etajele de jos, în practica unor racursiuri. Și, așa cum am arătat, în devierea „fantezistă" de la schemele cercetării pozitive (care nu sînt deloc abandonate), într-un limbaj critic „slobod", pulsînd de seve literare (ca și de aprige umori, de porniri inextingibile; e de notat, cu toate acestea, o nativă prudență care l-a împiedicat a reproduce în volum cel mai de răsunet pamflet al său!). La care s-ar putea adăuga (tot la rubrica aspectelor colaterale) o impenitentă „indiscreție" față de viața privată a scriitorilor, febril căutați în jurnalele și în corespondența lor, scotociți cu zel pe dedesubtul frazelor și în mormanele de aparențe periferice, spre a li se descoperi, așa cum ni se spune în raport cu Gala Galaction, „o dublă expresie: simulantă și autentică", „mecanismul psihic echivoc al personalității", „astuția, pragmatismul și impulsurile ascunse ce nu se pot « resigna »", „dilema funciară" etc. Însă gustul intim al criticului rămîne în bună măsură echilibrat, chiar „arcadian", legat de efectele stenice ale unei producții „luminoase", „fermecătoare", lipsite de „obsesii", în înțelesul tra-

dițional. Oricît de prevăzător-nuanțată apare expresia unui astfel de ideal, ea nu e mai puțin elocventă: „... uneori nu numai criticul ci (poate mai mult) cititorul tînjesc după o carte luminoasă, capabilă să însenineze spiritul, să-l scoată din contingent, să-l farmece pur și simplu, așa cum, altă dată, l-au vrăjit paginile lui Hogaș sau Mihail Sadoveanu sau chiar mult-hulitul Teodoreanu (....) Pur și simplu, mă întreb dacă prozatorii (și personajele lor) mai știu să zîmbească fără ironică ricanare, mai știu să contemple viața și să se bucure de ea fără « probleme » și « obsesii »?". Mircea Zaciu nu e decît parțial receptiv la patos, „entuziasm", dezechilibru, indispus, în fapt, de undele violente ale spiritului. Nici o învolburare, nici o dezordine substanțială nu se înregistrează în această conștiință de o atitudine „clarificată", de o eminență imobilă. Un hieratism profesoral tinde a absorbi vibrațiile puternice, a le integra unui cod cunoscut. Materia literară e pentru exeget un mijloc de a-și rafina o natură extrem de supravegheată, dar și pîrghia unui program constructiv al celui ce reușește a face școală, în cadrul căruia configurațiile precise, „marginile", o relativă „uscăciune" constituie calități hotărîtoare. Și trebuie subliniat că rezultatele sînt impunătoare, fără pereche azi pe plan național. O egalitate cu sine de nuanță maioresciană a criticului e izbitoare, ducînd la o precoce „seriozitate" ca și la o efervescență „juvenilă" a maturității active, foarte folositoare unui „clasicism" de catedră. Autoritatea salubră își disimulează laturile de intoleranță, iritările nu puține, pînă în punctul din care poate izbucni avantajos, într-o acerbă dispută, precum țîșnirea catifelată a unui jet de păcură. Dar aceasta e o atitudine extremă, la care M. Zaciu recurge destul de rar, preferînd a păstra aerul unui echilibru calm, al unei civilități ușor ironice, pigmentate doar de paradoxurile propriei stabilități. Academismul său protestează nu numai împotriva „predicatorilor" (dogmaticilor), ci și împotriva... „victimelor", dintr-un reflex „burghez" al confortului, din grija de a se feri de aspectele brutale ale existenței. Sîngele său de umanist potolit pactizează cu o vorbă a lui Duiliu Zamfirescu: „Deunăzi mi-a căzut sub ochi acest pasaj semnificativ dintr-o scrisoare a lui Duiliu Zamfirescu către Titu Maiorescu: « Nu-mi plac apostolii și martirii, fiindcă în toate și în toți aceștia este un dezechilibru sufletesc. Lucrurile drepte și lucrurile frumoase sunt armonice ». Avea dreptate: nici în viață, nici în literatură n-avem nevoie de predicatori (...)

și, cu atît mai puțin, de victime...". Se înțelege că nu propunem o judecată de valoare, ci o încadrare tipologică, evidențiind o structură intelectuală de o vitalitate moderată, stilată, în conștiința sa defensivă, în exemplara sa funcționalitate misionară. Nu incită oare la meditație împrejurarea că, în timp ce prodigiosul G. Călinescu, răspînditor de mirobolanțe lumini pe vaste spații, n-a izbutit a-și alcătui o școală pe măsură, ordonatul și tenacele, atît de „ardeleanul" în esența sa Mircea Zaciu a reușit, concentrîndu-se pe o arie simțitor mai restrînsă? Ceea ce se pierde într-o parte, se cîștigă în alta. „Insuficiențele" aparente ale criticului de acest soi reprezintă condiții *sine qua non* ale înfăptuirii în direcția continuității, a organizării și sporirii unui patrimoniu prin evoluție, prin însumarea adică a „accidentelor" de revoluție estetică. O (mai mult sau mai puțin) voită depersonalizare, necesară consolidării magisteriului, o surdină a „creației", necesară metabolismului erudit, asimilării în organismul fabulos al bibliotecii, sînt, în asemenea perspectivă, fenomenele firești. Ele nu-l opresc pe autorul *Bivuacului* de a emite opinii personale judicioase și subtile, temerare chiar, în anume circumstanțe, dintre cele ce sînt preluate în mod explicit de cursul vieții literare care se recunoaște în tîlcul și chiar în tăișul lor sarcastic. Nedorind a cunoaște „martiri", el e, în consecință, un redutabil militant în favoarea condițiilor democratice ale literelor, ferindu-se de vederea rănilor deschise, adoptă măsurile cuvenite pentru a se evita provocarea lor. „Impresionismul" grefat pe fondul pozitiv favorizează o anume „sensibilitate" morală exercitîndu-se într-un mediu abstract, o reacție vie la injustiție. Idolatrizarea lui G. Călinescu („Nimic mai străin așadar în spiritul călinescian decît pretenția invulnerabilității, a refuzului confruntărilor libere de opinii, a emfazei de autoritate *ex-cathedra*,care i se pretind, în mod arbitrar, *à rebours*"), îngusta înțelegere a noțiunii de tradiție („Or, pentru acest final de secol XX, *tradiția* înseamnează și fenomenul modernității care se revendică de la structuri prevalent citadine și-și asumă estetic formule noi, numite în anii '30 suprarealism, ermetism, psihologism analitic etc."), oneroasa politică de „grup" („Funcționarea normală a organismului literar e condiționată de exprimarea neîngrădită a problemelor, de eradicarea fără menajamente a practicilor abuzive, a manifestărilor de cezarism [și de reversul lor, mahalagismul!] sau de întreținerea unor tensiuni create artificial, emanații ale unor grupuri care încearcă să impună

cu mijloace brutale ierarhiile *lor*, folosind metodele mafiote de « lichidare » a adversarului ş.a."), excesiva încredere acordată „noilor metode" („...suspiciunea [legitimă] față de « terorismul » noilor metode, neîncrederea [împărtășită și de Jean Rousset] într-o « schemă de analiză » general-valabilă, atitudinea ironică față de « delirul teoretic »") au găsit în Mircea Zaciu un adversar ferm, întemeiat pe o solidă armătură de specialitate ca şi pe o remarcabilă vocaţie polemică. Precum (altădată!) Şerban Cioculescu, profesorul clujean se ridică, în raţionalist şi umanist, împotriva misticismelor, a elanurilor netranspuse în actul creaţiei, a cecurilor în alb în domeniul cultural. Fidel valorilor „inteligenţei", le apără nu numai într-un stil digresiv, de buchinist împătimit, dar și de combatant crispat, cu o consecvență și cu o îndîrjire ce-l înnobilează, pe baricadele conştiinţei transilvane de totdeauna, calchiate în substanţa psihică dificilă a actualităţii. Cuvîntul său e din ce în ce mai ascultat într-o agora în care s-au împuţinat spiritele de ţinută austeră.

Între tradiție și înnoire (Mircea Zaciu)

La început a fost Cuvîntul (ca preocupare lingvistic-istorică). Urmele sale se văd încă, precum frînturile unei roci arhaice, spărgînd ici și colo textul critic:„Un cuvînt — între altele — în textul de la 1861 al lui G. Asachi intrigă pe cititorul contemporan: « memfitic ». El revine în două pasaje, într-un context asemănător...". Sau: „O posibilă raportare a simbolului *Mirei* la 'Moira' vechilor greci își găsește încă un argument în etimologia obscură a patronimicului. M i r a e derivată din M i r o n, el însuși un compus din m i r e (« nume purtat de bărbat în ziua — sau în preajma zilei — căsătoriei sale » DLR)". Sau, punînd în chestiune o opinie a lui Jacques Lacan: „Toate dicționarele dau însă pentru « purloin » doar sensul prim (= a fura, sustrage, șterpeli) avînd și o nuanță (arhaică) de discurs înalt, vorbire prețioasă; a pune deoparte, a scoate din uz, a amîna, a tăinui (obiectul sustras); această notă din urmă se potrivește poate cel mai bine situației din Poe, prin polisemie: O scrisoare *tăinuită*". În *Viaticum* (Ed. Cartea Românească, 1983), poate mai mult decît în alte volume ale sale, Mircea Zaciu ni se înfățișează în calitatea sa, inițială, de „ardelean", adică de intelectual format la școala severă a „clasicismului", a „științei" cu patriotică vibrație și menire. În descendența directă a unor G. Bogdan-Duică, D. Popovici, Ion Breazu, Iosif Pervain și în cea mai îndepărtată a cărturarilor provinciei sale natale din veacurile XVIII—

XIX, el poartă o togă invizibilă, „pe dinăuntru", care-i acordă aerul de gravitate aulică, de oficiere, ca și mentalitatea etică, discretă însă pururi prezentă. Exponent al unei tradiții, se impersonalizează chiar în momentele acut personale, capătă acea rigiditate academică după care anume oameni de carte se pot recunoaște, precum militarii îmbrăcați în civil, după mers. Silueta sa firavă, dar contractată, de o elegantă tăietură, pare a dori să compenseze lipsa masivității, faciesul său glacial în fine linii fixe, părul grizonant, tuns scurt, ca și căutătura densă, pitită sub lentilele mari, compun o poză a autorității cu irizări cazone. Așa va fi arătat și Robespierre, cu capul său triunghiular ca de reptilă, gracil și bățos în celebrul său frac albastru. Între sine și restul lumii pune spații protocolare, privirea i se îndreaptă, în chip reflex, în sus, printr-o imperceptibilă zvîcnire nervoasă a gîtului țeapăn, ca și cum ar urmări băncile din spate ale unui amfiteatru. După cum actorii antici își puneau coturni, autorul *Bivuacului* își corijează statura prin podiumul catedrei pe care îl poartă pretutindeni. Cufundat îndeobște într-o tăcere înghețată, orgolioasă, posedă un glas melodios, oarecum surprinzător, ce nu mai constituie o componentă a imaginii marțiale, divulgînd vechi timidități jugulate, o emoție pe care autodisciplina s-a străduit a o elimina, așa cum scoți o pată de pe o haină. Mircea Zaciu dă impresia a se fi construit meticulos, piatră cu piatră, ca o meterează a spiritului ferm, clar, „pozitiv", spre a rezista asaltului unor demoni ai disoluției. Căci „știința" pe care o practică, sub egidă universitară, nu mai e ceea ce a fost odată. O misterioasă vocație a „subțirimii" intelectuale și a scepticismului, a melancoliei și a expresiei artiste s-a insinuat între bolovanii rînduiți cu latină soliditate, săvîrșind breșe catastrofale, mărunțind și risipind materialul. „Fobia masivității", observată de un comentator (Alexandru Dobrescu), aduce, peste ruinele severe ale castrului, fastul unui crepuscul. Acribiosul D. Popovici s-ar fi minunat, desigur, văzînd cum „impresionismul" lovinescian și „fragmentarismul" călinescian pătrund în incinta rezervată rigorilor scientiste, producînd o mutație. Gena pozitivă a Școlii istoriografice transilvane suportă o restructurare ce, fără îndoială, va da un alt profil întregului șir de urmași. Evident, nu peste tot e depășită dualitatea conștiinței exegetului care a optat pentru prezent, nu mai puțin însă debitoare unui trecut ce reapare fantomatic în savante excursuri etimologice, în paciente adiționări de date minore, în minuțiozitatea vînării erorilor unor ediții

etc. Pașii săi aștern un desen bizar de înaintări și reveniri, un dans de ezitări obsesive, epuizant, din care-l trage un efort volițional, o rațională aspirație spre propășire, conținute de asemenea în modelul ardelean. Odată ales un drum, intră în joc tenacitatea gospodărească, slaviciană, care înlătură obstacolele rînd pe rînd, spre a asigura atingerea țintei. Conservatorismul e contrabalansat de energia novatoare, inerția e dislocată de curenții receptării estetice. Un suflu al înnoirii agită, în formele interogației retorice, mentalitatea criticului: „O întrebare se pune: de ce să fim tributari unei imagini făurite în altă epocă despre un scriitor? De ce să preluăm, împreună cu opera, și aderențele ei contemporane, ranchiunele, animozitățile, deformările producătoare de mituri negative sau pozitive?" Accentul e pus nu pe justețea aprecierii (cerință elementară), ci pe ineditul său, pe, altfel zicînd, caracterul său „creator": „Dar procedarea justițiară, repunerea în drepturi a personalităților frustrate dintr-un motiv sau altul, nu înseamnă încă realizarea unei imagini proprii sensibilității *noastre* despre un scriitor al trecutului". Și, lucru încă mai grav, istoria nu mai implică obligația totalizării datelor, așezînd mai presus de aceasta încercuirea zonelor caracteristice, surprinderea „pulsului vital": „La drept vorbind, cititorul contemporan nu mai e dispus să accepte un « portret-robot », reconstituit din toate piesele, punînd la contribuție tot arsenalul documentar și arhivistic al unei opere unde nu toate țesuturile mai păstrează pulsul vital". Acționînd subteran, sentimentul tradiției adoptă forme revendicative, ceea ce în plan sensibil se exprimă prin primatul factorului calitativ asupra celui cantitativ, iar în plan „metodologic" prin „capriciul" alegerii subiectelor, prin nervoasa translație de la unul la altul. Agasat de transportul blocurilor de granit, la care a participat din plin, autorul jinduiește la zborul din floare în floare al fluturelui. Un oțiu își face loc în însuși sălașul informației stricte, al impecabilei logici, al trudei oneste precum o detentă lirică. Heliade e abordat cu titlul provocator *Cine se teme de Heliade?*, sub care se denunță montarea ansamblului de date irelevante, tratarea egalitară a părților unei opere subminate de violente inegalități, ca și perpetuarea poncifelor didactice. „Erezia" e susținută cu o caracteristică vervă rece, de magistrat: „Să fim înțeleși: nu reluarea argumentelor numeroaselor polemici care l-au opus pe Heliade altor grupări ale patruzecișioptului poate decide casarea unei sentințe istorice, nici etalarea întregii lui opere (în bună parte automutilată

lingvistic) îl poate reașeza în interesul contemporaneității. Cum nici clișeele de manual perimat nu-l pot salva din uitare". Ce ni se propune în schimb? Un florilegiu de citate din producția în versuri, „ca să putem gusta efectiv sufletul viu al poetului, tînguirea, sarcasmul ori protestul lui" florilegiu ilustrînd succesiv: „imagini grațioase și sonorități « parnasiene »", o „elevație cosmică a fanteziei", un „zbor al imaginației către marile cataclisme spațiale", „invocații grotești", „temerități lexicale pamfletare", „distilări ale urii în viziuni coșmarești", „desenul gingaș al frăgezimii", „sonorități mateine", „figurații din romantica lui Al. Philippide" ș.a.m.d. De asemenea o analiză a unei scrieri „curioase", prea puțin cunoscute, *Souvenirs et Impressions d'un proscrit*, din cadrul căreia interesează mai cu seamă prima parte, *Exilul*, „un bun memorial de călătorie, cu observații caustice și « impresiuni » romantice", ce „rămîne nealterat de alăturarea, arbitrară, a teoretizărilor secvente". Paginile în chestiune sînt reconstituite cu un fior călinescian, deci cu o reluare a propozițiilor *cum grano salis*: „Sufletul romantic se simte în largul său între fulgere și creste de valuri furioase. Corabia se îndreaptă în grabă spre Ajaccio. Escala corsicană e prilej pentru altă meditație heliadescă, istorică de data aceasta. Ironic, rămîne singur pe punte: riscul unui guturai i s-a părut prea mare pentru a coborî să viziteze cuibul « marelui căpitan al secolului » (. . .) Din nou în larg, o nouă furtună acompaniază pendularea fervorii lui Heliade între sufletul « apostat », satanismul revoltei și invocarea sacrificatului Christ, victimă și acesta a unei divinități oarbe, pentru că permite nedreptatea și asuprirea. După coastele Siciliei, popasul la Valetta malteză, cu noi reflecții despre degenerescența Bisericii, orizontul păgîn al insulelor ioniene și al țărmului grecesc umple sufletul călătorului de imagini învălmășite: « Epoca de aur, timpii fabuloși ai semizeilor, timpii organizatori ai Greciei, libertatea sa, decandența ei, servitutea și regenerarea ei trecură una după alta în fața minții mele ». Imensitatea nopții favorizează cufundarea în noaptea temporală. Eroii Heladei îi trec dinainte ca într-o « fantasmagorie »". În moralist, Mircea Zaciu comentează corespondența lui Mihail Kogălniceanu din perioada studiilor acestuia la Lunéville și Berlin, pentru a disocia firele realului și ale posibilului, ale trecutului și ale răsunetului în actualitate: „. . . paginile epistolare, cu desenul lor fin de epocă, mai păstrează surpriza unei psihologii de erou modern prins în arcanele istoriei. Ce ar fi fost existența lui Kogălni-

ceanu fără experienţa anilor petrecuţi în Occident, nu e greu de imaginat, dacă-l replasăm în ambianţa socială şi familială a Moldovei anilor 1835—40, silit să urmeze opţiunile şi îndemnurile părinteşti, crescut în teama superstiţioasă a respectului convenţiilor aristocratice şi sub teroarea de capriciu a toanelor unui Domnitor (indiferent cum se numea cel de atunci)". Cuvîntul criticului este electrizat de sensurile deopotrivă istorice, psihologice şi stilistice pe care le descoperă în filele îngălbenite de durata obiectivă (istorică) şi de cea subiectivă (biografică) ale junelui cu surprinzătoare chemare politică, tradusă mai ales în capacitatea comparării a două lumi mult deosebite: „... nici stilul răsăritean şi moale al epistolei nu poate disimula privirea iscoditoare a celui ce, abia sosit la Lunéville, se şi afla perfect informat asupra orientărilor vieţii publice franceze. Oricît ar fi negat-o, de teama să nu trezească suspiciuni, atracţia *politică* pe care o exercită asupră-i societatea galică e mai puternică decît descoperirea muzeelor, arhitecturii, bibliotecilor etc. Venind dintr-un teritoriu de reprimări şi suspiciuni de tot soiul, legate mai ales de circulaţia ideilor, fiul marelui dregător e fascinat înainte de toate de libertatea oricărui demers, lucrul părîndu-i chiar mai însemnat decît atmosfera de nemulţumire observată în jur cu un ochi exersat". Nici o pedanterie în aceste glose pătrunzătoare, îndrăzneţe, la ţinuta expresivă a cărora îşi dau concursul termenul familiar („Ce să vă spun — fentează el problema într-o scrisoare către surori — despre legitimişti, despre doctrinari..."), lapidaritatea apoftegmei („ «Ea n-avea să zugrăvească decît *faptele*», spune Kogălniceanu — dar ştia el oare că tocmai simplele fapte, încăpăţînatele fapte sperie cel mai mult?"), comparaţia literară („... conflict înveninat de intrigi ţesute abil cu concursul unor personaje ieşite parcă din drama schilleriană..."), înălţarea patetică a tonului: „Libertate şi Istorie, prins în acest angrenaj eroul «romanului epistolar» începea abia, ca un alt personaj, foarte modern, lupta sa cu Îngerul". Se obţine un amestec de rigoare şi de vis, de sentinţă casantă şi de abandon în frumuseţea expresiei. Arta criticului e acum matură, aptă a-şi echilibra delicatele impulsuri contradictorii, a se impune printr-o egalitate de substanţă, printr-un „clasicism" propriu, rezultat al libertăţilor rodate graţie unui stăruitor exerciţiu. Fără a căuta cu tot dinadinsul formula inuzitată, şocantă, autorul *Colajelor* are la îndemînă asociaţia substanţială, izvorîtă din ruminarea de „marginal" al temelor, din aprofundarea lor discretă.

Filiațiile pe care le propune au de multe ori, pe lîngă exactitatea materială, controlabilă, o aură a sensibilității cerebral-incitante. Un grăunte de fantezie condimentează capitolele de istorie literară, într-o manieră ce-l amintește pe Thibaudet. Printr-o mișcare suplă de expert, criticul desface un multicolor evantai „sursologic", geometric și grațios, în înfățișarea căruia preciziunea se îmbină cu plăcerea pe care ți-o procură arta iluzionismului. Din caseta unei entități literare apar altele și altele, într-un lanț aproape inepuizabil: „Ca și eroul său, tînărul Hasdeu e un « sensual » în genul Cassanova, Don Juan, adept al lui J. Bentham (1748—1832), moralistul utilitarist, « care cel dintîi descoperă că omul poate să facă tot ce-i place ». El are, de pe atunci, gustul machiavelismului, dar și tentația fantasmagoricului deprins la școala lui E. T. Hoffmann și E. A. Poe. G. Călinescu crede, dimpotrivă, într-un « fond latin » al nuvelei, sugerînd o înrudire cu filosofia libertină a veacului XVIII. Eroul e un « roué » de tradiție franceză. Din acest festin sursologic lipsește totuși un model mai apropiat ca structură a « novellei »: cel decameronic. Stratagema, o adevărată mecanică a seducerii, amintește tóposul și truculența boccacciană. De altă parte, *Duduca Mamuca* trebuie desfăcută din rețeaua de motive și modèle posibile, ca să-și recîștige relieful propriu în peisajul prozei românești. Ea este, neîndoios, istoria unei cuceriri amoroase, ținînd și de tradiția autohtonă a « fiziologiei » sentimentului, cu « tainele », « misterele », tipologia sa, regăsibile la Heliade, C. D. Aricescu, M. Kogălniceanu". În legătură cu Gh. Asachi ni se vorbește despre „ispita unui precoce (în sens istoric) « dandysm » al naratorului, prevestind voluptatea de mister a lui Mateiu Caragiale". Heliade, „ victimă a propriilor sale erori și a unui temperament dificil", e asemănat „cu răspărul lui Camil Petrescu", deși acesta din urmă l-a tratat pe ilustrul pașoptist cu o „antipatie", „răbufnind mai ales în drama *Bălcescu*". Fără a fi întrutotul convingătoare (e contrazisă de inefabilul, ca să spunem așa, al fiecăreia din cele două personalități, ca și, incontestabil, de traiectul lor existențial - istoric mult diferit) paralela nu e, totuși, lipsită de interes, căci desprindem din ea curiozitatea față de uman a criticului, forînd în straturi a căror cercetare nu ține de obligația minimală a oficiului său (și, mai mult decît atît, atracția sa pentru corespondențele stranii ale întîmplării,pentru cristalizarea aleatoriului): „... mai multe sînt punctele de interferență cu portretul heliadesc: megalomania, ambiția nemăsurată, sentimentul continuu al

eșecului, complexul frustării și al opresiunii din partea contemporanilor, vanitatea, toate îi apropie. Comune le sînt și proiectele grandioase, peste puterile împlinirii, în ordine filosofică; curiozitatea lor pentru «structuri» noi, gustul lor pentru introducerea unor forme inedite de artă, *experimentalismul* literar, însăși ideea «noocrației», regăsibilă în «mesianismul» intelectual heliadesc se coroborează cu nevoia intimă a «justificării», aceeași în esență atît în memorialistica lui Heliade, în *Biblice*, în *Echilibrul între antiteze* ca și în *Falsul tratat*..., în *Addenda la Falsul tratat* sau în Jurnalul intim unde Camil se explică și se apără. Heliade era în fond un «dublu» istoric al celui care dezavua în acest «om *peste* oameni» propria lui imagine interioară, de care se temea și o tăinuia". În unele pasaje, *artistul* Mircea Zaciu se situează în spațiul interferenței dintre arte, dînd glas unui „sincretism" al emoțiilor estetice, perfect inutil din punctul de vedere al istoriei factologice, însă atît de grăitor în lirismul său doct-imaginativ. Sînt pulsații de jurnal, însemnări delicate, evanescente, eșantioane ale unei intimități pe care o putem presupune mult mai bogată, ascunsă din pudoare în beneficiul „obiectivității". E ca și cum dintr-un seif în care te aștepți să găsești dosare cu acte ar țîșni porumbei: „După mai bine de o jumătate de secol de la apariție, sunetul *Cuvintelor potrivite* n-a pierdut nimic din prospețimea inițială. Mai mult: șocul lecturii rămîne de fiecare dată activ. El vine probabil din existența unei arhitecturi secrete a volumului, aproape muzicală, analogă într-un sens celei din *Muzica apelor* de Haendel". Sau: „... pierderea candorii paradisiace, trezirea impulsului erotic, simbolul biblic al «damnării» își găsesc în micul poem *Solie pierdută* o expresie plină de grația tristă a lui Fra Angelico". Dar cu toate că „modern" în raport cu istoria literară instituționalizată prin Școala clujeană, scrisul profesorului Zaciu, atît de informat de „literatură", de fluctuațiile gustului, etalînd o calculat-cochetă discontinuitate, riscă a face, la rîndul său, o figură anacronică (circumscrisă criticii noastre interbelice, care, în pofida importanței sale covîrșitoare, începe, în mod fatal, să dateze). Drept care, păstrîndu-și privilegiile cucerite prin emancipare sensibilă, amprenta artistică în primul rînd, autorul *Viaticumului* se arată interesat de progresele disciplinei sale, pe care le utilizează cu tact, însă nu mai puțin manifest, cînd consideră că e cazul: „Echivocul arghezian nu urmărește așadar crearea unui *antilimbaj*. Poetica lui, așa cum observă Zumthor pentru spațiul medieval, «nu vi-

zează o deconstrucție a structurilor lingvistice înseși, ci doar procesele lor de semnificație; nu reneagă o ordine, ci univocitatea valorilor acesteia»". Ca și: „În timp, deci în durata pragmatică și a evenimentelor, imaginile — oricărui regim ar aparține — se organizează într-o «istorie»; sau, cum arăta Lévy-Strauss, povestea, istorică ori mitică, nu e decît «sistem» de imagini antagoniste (Cf. Durand). În acest ultim sens, *Cuvinte potrivite* permit lectura unei deveniri («istorii») interioare, desfășurată pe mai multe decenii, dar și înțelegerea dialectică a unei individualități poetice relevată prin dinamica a trei *scheme* de acțiune («verbale») manifestate în energia biopsihică atît la nivelul inconștientului biologic, cît și la acela al conștiinței. Ele corespund — potrivit ipotezei lui Gilbert Durand — de o parte celor trei grupe de structuri (schizomorfe, sintetice și mistice) reperate în isotopismul psihologic și psihosocial al simbolurilor; de alta, ar coincide și cu reflexologia (dominantă, posturală, digestivă, copulativă) studiată de Școala de la Leningrad". Atenția criticului se îndreaptă către „fibra modernă" a operelor, către o „re-lectură" a lor, care să le scoată la lumină latențele concordante cu noile vederi teoretice. „Boema" sa stilistică e relativă, temperată de conștiința, totuși, a plasării pe linia unei „științe", a unei „misiuni", maniera pozitivă e repudiată și totodată conservată în cîteva linii fundamentale, mai curînd, așadar, reformată decît abandonată. Credem, pe de altă parte, că nu e eronat (și nici minimalizator) a se vorbi, așa cum face Nicolae Manolescu, de o emulație a dascălului cu cei mai buni dintre învățăceii săi, de o străduință a sa de a realiza întocmai nivelul lor de percepție, grila lor conceptuală. O aprehensiune a fixării, o nervozitate a oricărei poziții prea mult timp ocupate, ca și lipsa de dispoziție pentru munca brută, pentru transpunerea temelor în vechiul discurs, se corelează cu imboldul unei perfecționări a instrumentarului, venit pe o cale „tînără". Oare nu se înscrie o astfel de atitudine în sfera unei pedagogii ideale, înțeleasă ca o comunicare vie cu factorul asupra căruia se aplică, mai bine spus, ca o interacțiune cu acesta, capabil a-și modifica, într-un anume grad, mentorul? Dacă altădată universitarul era adesea opac la nou, frînînd evoluția disciplinei sale, în cazul de față devine un pilot al ei. Aidoma unui operator, trăiește voluptatea „unghiurilor de vedere" în perpetuă alternanță. Balanța expresiei i se înclină spre terminologia recentă. Astfel, despre „modernitatea" nuvelei hasdeene *Duduca Mamuca* ni se spune că „trebuie căutată în ideea de

spectacol şi în detaşarea ironică a *spectatorului* care asistă la tribulaţiile personajului central. Se va observa că naraţiunea e împănată cu mici enclave reflexive, speculaţii istorico-filosofice, aluzii contemporane, subtext licenţios, rezultatul fiind ambiguitatea tonului". În această creaţie, „descoperim două structuri narative, două *euri* ale confesiunii (...) Eroul, ca eu narativ aparent, nu e decît un *dublu* al eului autentic (autorul). De aici şi structura epică simetrică a anecdotei, dublă şi ea: cucerire şi descotorosire, montare şi demontare a aventurii amoroase, construire minuţioasă a unui asediu, capitulare şi de-construcţie, despresurare". În fond, scrutarea neliniştită a modernităţii, care, în multe împrejurări, are aspectul unui neopozitivism, ţine aci, paradoxal, de accepţia interioară a comentariului literar, de statutul acestuia ca mobilitate ca deschidere permanentă. Făcînd uz de o apreciabilă diversitate de referinţe ideatice, de „chei" ale lecturii, Mircea Zaciu se arată nu numai informat la zi, ci şi consecvent cu maniera sa selectivă, imprevizibilă, sustrasă oricărui determinism aplatizant, oricărei obligaţii oneroase. Elemente de freudism ori de structuralism, de critică antropologică ori mitică sînt convocate în funcţie de necesităţi şi concediate îndată ce şi-au îndeplinit rolul de clarificare momentană. Exegetul nu admite nici o alianţă prelungită ce l-ar putea stînjeni în mişcări. Mai înainte de toate, noile metode îi dau prilejul de a-şi reliefa independenţa faţă de tradiţie, de a-şi continua discreta insurgenţă faţă de perspectiva „ardeleană". Luate fără ostentaţie, pe latura lor care se poate adapta „empiriei" critice, ele nu mai pot prezenta pericolul unei ancorări în „sistem": bombe dezamorsate, pe care specialistul le cercetează *ex commodo*, pe masa de lucru. Nervii săi rafinaţi de trăirea estetică a obiectului literar au nevoie de *noutate* ca de un stimulent de prim rang, insubstituibil: „...ideea nu e de restricţie, nici de limitare fortuită. Itinerar şi popasuri se cer mereu prelungite şi îmbogăţite, cu o plăcere sporită a contactului cu vechile opere pentru a le pipăi *noutatea*". Şi ce înseamnă altceva lectura „liberă", „sensibilă", pe care, indiferent de adjuvantele ei, se sprijină Mircea Zaciu, decît un cult al „noutăţii"?

Stilul erudiției (Dan Hăulică)

Dan Hăulică aparține unei spețe de cărturari-artiști, ce au ilustrat literele române de la Al. Odobescu la G. Călinescu, Perpessicius, Vladimir Streinu, A. E. Baconsky. Îi unește un soi de nervozitate a culturii, ce evită, nu fără excepții, desigur, expunerea sistematică în tipare tradiționale, preferind asociația insolită, digresiunea, ocolul savant-voluptuos, fragmentul decupat cu rafinament și, nu în ultimul rînd, strălucirea stilistică. Aparent saturată, ajunsă la o limită unde, teoretic, ar fi cu putință scepticismul, oțiul, sterilitatea, cultura lor cunoaște, în întinderea și diversitatea ei, aliate cu o chemare estetă, o undă de înviorare, o delectare, un joc care o dispune în figuri încă neîncercate, nu o dată capricioase în direcția paradoxului, însă pururi vii, seducătoare. Practicînd adesea eseul, cronica ori articolul, așadar texte relativ scurte, masivitatea e atinsă prin însumarea numeroaselor lor contribuții. Un conservatorism fin, un fel „nobiliar" de a ființa literar îi distinge, ferindu-i de excentricități, de stridențe, ca și de fanatismul inovației izolate de substratul seriei istorice căreia i se poate atribui. Hrăniți de clasicități, autorii în chestiune n-au fost, totuși, spirite fundamental clasice, subsumîndu-se mai curînd unei psihologii și unor modalități de expresie baroce. Într-un articol din 1965, intitulat *Clasic, baroc, rococo*, autorul *Paginilor de critică literară* tentează o definire stilistică a trei critici români interbelici. Pe cînd

Tudor Vianu „cultivă linearitatea edificiilor greco-romane", G. Călinescu vădește o modalitate în care „afirmațiile critice, intuițiile, impresiile, asociații, disociații, referința erudită, paradoxul, raționamentele, sofismele și mai cu seamă metaforele sar unele asupra altora, se încalecă, se asupresc, se acopăr și reapar, luptîndu-se încolăcit și alcătuindu-se astfel într-o impunătoare arhitectură de stil baroc", iar Perpessicius face figura „unui orléanist, care, făcînd și critică cetățenească, a trebuit uneori nu numai să danseze între pereți de oglinzi versaillezi, să se și șteargă pe lîngă arhive prăfoase și mai cu seamă pe lîngă baricade în flăcări, care i-au afumat și ars parte din dantelărie", efectul conduitei sale critice fiind „totdeauna de complicație delicată în stil rococo". Să mai citām cîteva linii din paragraful consacrat celui din urmă, spre a le recomanda drept o caracterizare neașteptat de potrivită — cititorul în cunoștință de cauză e rugat să controleze! — lui... Dan Hăulică: „La Perpessicius, urmînd linia curbă a frazării întoarse mai totdeauna asupră-și, pentru a scăpa din nou în mereu alte arcuri și ramificații ornamentale, după estetica parcă a conversației unui vechi salon occidental, erudiția însăși devine podoabă stilistică. Felul de a introduce fie și date bibliografice e grațios ca un pas de menuet. *Decalcuri* franceze de limbă în alternanță imediată cu sintagme românești desuete se învecinesc în același gust al prețiozității circumlocute. Criticul, pe lîngă o pălărie împodobită de penaje, cu care salută larg complimentos, are la șold o sabie decorativă, potrivită cu costumul, și al cărei mîner lucrat artistic cere o mînă fină și gesturi inofensive. În condiția sa internă, acest critic, mai mult sugerînd decît afirmînd, aparține secolului politeții și este poate ultimul european, căruia îi stau bine, mai bine decît multora din epocă, peruca, jaboul, mînecuțele de dantelă și funtele de sub genuchi, pînă unde urcă ciorapii de mătase". Admițînd că fraza arborescentă, ornamentală, grația, prețiozitatea, estetismul, politețea sînt trăsături dintre cele mai caracteristice ale redactorului șef al *Secolului 20*, să ne punem întrebarea ce sens se poate acorda titlului ultimului său volum, *Nostalgia sintezei* (Ed. Eminescu, 1984). Credem că se pot distinge aci două înțelesuri. Mai întîi e nostalgia omului de cultură după o unitate originară, după o paradigmă a zonei umaniste, ce, departe de orice reducție dezolant-simplificatoare, să justifice mulțimea formelor și a punctelor de vedere moderne, conținute, de la început, ca virtualități ale unui spirit funcționînd armonios. Aspirația la o

înțelegere a grandioasei vechimi elene ca un scut al înfăptuirilor și al năzuințelor noastre, iar nu ca o limitare artificială, ca o cenzură și ca o jugulare a acestora: „... cînd numești Hellada, ai definit o întreagă, mai vastă geografie spirituală, — autonomă și completă; de o asemenea congruență, încît să pară a putea cuprinde orice versant al spiritului; și, măcar virtual, tentația oricărei atitudini. O lume precum Grecia, unde cultura atinsese asemenea coerență lăuntrică și disponibilă continuitate, se constituie lesne în model de funcționare a spiritului". În al doilea rînd, apare, lăuntric legitimată, nostalgia subiectului obsedat de sine, dornic de a se purifica fără a se aliena, de a se echilibra fără a-și jertfi laturile constitutive și particularitățile, într-o sinteză personală, securizantă, într-un fel de supraclasicism, informat de tumultul romantic, la modul goethean: „Mai degrabă decît repliere suficientă asupra ei însăși, ceea ce vădea această lume a antichității era o rotunzime de orizonturi, tonic articulîndu-se într-o ferice securitate a minții. De unde, cînd o descoperi, senzația mărturisită de un Goethe, că, neîntrerupt, te regăsești pe tine însuți în adevărul deplin al naturii tale: întreg precum lucrurile care-ți stau în față, adevărate, — mîntuite, în această înaltă lumină, de orice zădărnicie retractilă". Să notăm, ca o imediată aplicație a unei asemenea mentalități, optimismul manierist al desăvîrșirii, înscris într-o „istorie deschisă", la care se pot raporta, concomitent, „variațiunile romantice și ale clasicismului", plecînd de la afirmația „seriosului" Isocrate, care, pe la 380 a.e., „prevestea arbitrarul de simetrii al manierismului, jocul lui de măști printre stiluri istorice": „... dacă totul a fost găsit (...) nu e o rațiune să descurajăm: « trebuie nu să eviți subiectele de care alții au vorbit înainte de tine, ci să încerci a face mai bine decît ei ». Și nu ca o acceptare resignată: căci tocmai acest accent formal, acest *cum*, care vine să corecteze inerția preexistentului, înseamnă încredere victorioasă în timp, în istorie". Citim aci o adeziune discretă, însă suficient de explicită, a eseistului la tensiunea, mobilitatea, polimorfismul barocului, care corijează „inerția" canoanelor. Ideea perfecționării neîncetate a lui „*cum*" se relevă, în acest context, ca o rezonanță a disputei dintre esență și aparență, ce are ca rezultat smulgerea imaginii din convențiile realist-psihologice, sforțarea sa de a persuada, de a cuceri, de a-și impune autonomia. Numai prin asumarea „accentului formal" creația artistică a putut înfrînge diversele oprelişti temporale, iar înțelegerea ei a fost în măsură a se substanțializa critic.

Chiar de la primele fraze, scrisul lui Dan Hăulică se particularizează prin preocuparea manieristă a expresiei, în țesătura gracilă și încordată a căreia transpar corespondențele inuzitate, subtilitatea, instabilitatea („echilibrul care se reface", despre care vorbea Jean Rousset), așadar ceea ce răspunde barocei *acutezza del ingegno*. Elaborarea dă impresia spontaneității, după cum spontaneitatea dă impresia elaborării. Circe și păunul, metamorfoza și ostentația, sînt, și în cazul de față, zeitățile tutelare. O cunoscută alianță între „schimbare" și afirmare de sine redundantă își pune pecetea pe propozițiile meșteșugite, bîntuite de idealul estetismului, ale lui Dan Hăulică. Interiorizarea acută a verbului ce se măsoară narcisiac, se îmbină cu o anume emfază, cu gesticulația unei sărbători permanente a intelectului, cu o solemnitate alexandrină ce intrigă și atrage. Artificiul, abilitatea, calofilia, manifestate în acest registru complex, delimitează un spațiu al unei retorici senzuale. Superbia lui Malraux (un model evident) e adusă la un mod molatic, confidențial, sufocată de visul materiei lexicale. O asociere de sonoritate victorioasă și șoaptă, de oficiere și confesiune delicată, indicibil sfiindu-se de sine. Demonstrația vivace stagnează în apa oglinditoare a descripției, iar aceasta convoacă simțurile într-o comuniune orgiastică: „Ireductibilă integritate a zărilor clasice, visul ei de plenitudine flutură uneori pînă la solitudinile romantice: « Cette sécurité du bonheur », murmură Lamartine în peisaj italic — în pagini din *Nouvelles Confidences*, unde un crepuscul roman, la Villa Pamphili, picură « fard celest » de rozuri suave, peste zidurile unui labirint de laur umbros, peste peluzele care se reiau, ca într-un ecou tăcut, în terase; dezerte sub tresărirea razantă a cîte unui zbor tîrziu, de uimită pasăre albastră, spațiile acestea vesperale conțin totuși ca o nevoie indicibilă de certitudine. Himericul dezolării romantice precipită într-un concentrat stagnant, imaginea acestui ceas de farmec straniu seamănă cu un Magritte, senioral însă, și tandru". Pagina devine astfel o incantație, o ceremonie a subtilității, o performanță a cuvîntului care se dorește giuvaer. Principala sa rațiune de a fi e frumusețea spusului, ale cărei efecte trebuie că dau autorului ce se silește a le doza, între uz și abuz, stări de incertitudine neocolind cazna. În unele momente, acesta pare copleșit de podoabele rostirii, aidoma celebrei țestoase cu carapacea împovărată de pietre scumpe „La Hofburg, în miezul fulgescent al gemelor pe care le îngrămădește muzeul-tezaur, somptuoasa *Schatzkammer* — cu piese

legendare precum « paloșul lui Carol cel Mare » sau «Sfînta Lance », aducătoare de victorii, și cu atîtea simbolice insigne venerabile, sceptru, cruci în smalțuri și aur, glob împărătesc țintat cu un safir și înfășurat ca într-o rețea, de perle —, cine s-ar aștepta să întîlnească, straniu prezentă, Sicilia? Inextricabil prezentă — pe cît de exotică — și straniu legitimă, totuși, în acel cuib al slavei imperiale. E amestecată în licărul fatidic al bijuteriilor care nu numai împodobeau Imperiul, dar îl garantau, — căci multă vreme posesiunea lor cîntărea greu la alegerea suveranilor. E instalată în instrumentarul marilor ceremonii de încoronare, din atelierele palermitane vine tunica — dalmatica — pusă pe trupul Împăratului, ca și stiharul, acolo au fost produse mănușile și încălțările, cordonul și spada de ceremonie". Dar nu numai revărsarea eufonică, paradiziaca luxurianță a perioadelor, prefirînd îndelung materiile scumpe ori încărcate de tîlc estetic, sînt la îndemînă eseistului, ci și concentrarea, sclipirea iute a neologismelor alintate. Simpla îmbinare de cuvinte caracterizante joacă rolul unor *concetti*. La prima vedere, oneroase, vocabulele rare, adunate pe mici suprafețe, aproximează, prin arta grupărilor, grația și strălucirea bijuteriilor imperiale, a căror înfiorată evocare am citat-o mai sus: „Cu pronunția lui incomparabil martelată, euforic demonstrativă, face din aceste revelații științifice ocazia unui vertij exaltant". Ca și: „« *Animula, vagula, blandula* »... Cu ecourile lui curios diminutivale, suspinul acestui epitaf mi se părea de o precoce langoare; îmi suna precum « *l'âme seulette* » a lui Verlaine, — chiar dacă, bineînțeles, fără provocația delicvescentă din sonetul care începe faimos și memorabil: « *Je suis l'Empire à la fin de la décadence* »". Ori: „Unde amintirile pragmatice se împărtășesc din regimul necorupt al capodoperelor, istoria se magnifiază precum în jerba unei asumpțiuni". Cîte un pasaj dă cuvînt lascivității însăși, pe un fundal al sublimării contemplative: „Dar ce senzualitate a detaliilor — încă de pe acum, în această mitologie care se voiește olympiană, — , ce aplicație a ochiului care individualizează, pînă la ultimul deget de la piciorul gras al zeului! Comentatori ca Pierre Schneider — cu ocazia *Retrospectivei Ingres* de la Petit Palais — redescopereau asemenea detalii, cu un curaj modern al candorii. Însă îndărătul lor — al acestor degete, bunăoară, autonom și gelos vitale —, eu aș ghici tiparul secret al altei imagini; titanica talpă de marmură, senin imperioasă, dintr-un muzeu arheologic de pe Campidoglio". Într-un incontestabil duh baroc, Dan Hăulică ilustrează

cooperarea și conexiunea artelor. Roger Caillois, dar și G. Călinescu ori M. Ralea ori atîția alții pot fi invocați ca stimuli posibili. Accentul e pus pe elogiul picturii, adică al acelei arte ce se bizuie pe văz, facultate dominantă a barocului, care definea poezia drept „pictură vorbitoare". O aviditate optică îl stăpînește pe autor, îi ghidează adesea mersul reflecției și natura asociațiilor, dacă nu de-a dreptul selecția temei. Ochiul e organul prodigios prin care se trădează și un soi de sete a imediatului, a concretului, drept o contrabalansare a excesivei conceptualizări, o „spălare a creierului", parazitat de abstracțiuni. Perspectiva absolutului se configurează, în acest plan, firesc pictural: „Expiatorie, fatidică metaforă a absolutului, aurul geometriilor lui Damian lucește, dincolo de orice exotism, în noaptea albastră a lumilor infinite...". Meditația însăși e înțesată de plasticități, de o somptuozitate vegetal-tîrîtoare, de o bogăție de imagini care îi dau o corporalitate tangibilă, voluptuoasă: „Nu numai de la Nietzsche, de altminteri, din *Nașterea tragediei*, dar de la Rohde — din analize preremptorii precum celebra *Psyche* —, încă în veacul al XIX-lea începuse asaltul Greciei de ipsos, cadaveric senină, cu fapte care-o dezmințeau flagrant; despicînd umbră de neliniști fecunde, în acest idol de suficiență raționalistă, în acest simulacru invariabil, pe care-l amenajase leneș, insolent, uzul — și abuzul — Academiilor". Sau următoarea apreciere a baletului lui Béjart, într-un crescendo virtuoz: „O sănătate vitală fără complexe, fără complexele creștinismului sau ale respectabilității victoriene, e ceea ce ne propun, ceea ce ne-au dăruit marile balete contemporane: Béjart, de pildă, așa de înverșunat în a condamna ostilitatea creștină față de trup; el care știe să ne învețe frumusețea torsului în supla lui funcționalitate, și grandoarea mută a actului de a respira; să ne facă a simți mișcarea însăși a pleurelor și vălurirea nesfîrșită a mușchilor, care preface ființa întreagă într-un soi de cil vibratil". Sau această prelungire a unui nume (Marc Aureliu) evoluînd pînă la o jenantă ambiguitate într-o evocare lejeră: „Am așternut numele Împăratului-filozof, mi-a răsărit în față, grav, omenește senin, cu mîna ridicată deșirînd pînza mileniilor, într-o rîurire de aur care i se scurge pe trup, — pe acest trup cu picioare parcă prea lungi, de călăreț fără crispare marțială și aproape fără voie; astfel cum îl poartă spre noi, lăuntric concentrat, frumos, tocmai, de înțelepciune fără emfază, bronzul ecvestru de pe Campidoglio. Cine l-ar putea

uita, firesc, destins în măreţie? Dar iată, parcă să ne deturneze de la această neclintire a ideii, numele imperial detună ca într-un dublet parodic: *Marc'Aurelio*, jurnalul umoristic, de unde, din caricaturile lui Attalo, colcăind de promiscuitate mic-burgheză, în note de voios coşmar, a pornit Fellini — ca să reconstituie descinderea la Roma". Un spectacol cu *Phedra* la Comedia Franceză (în rolul principal: Marie Bell) îi stîrneşte autorului o adevărată învolburare simpatetică, reflectată în tonul interogativ, în relaţiile sinestezice, flamboaiante: „Dar cum să uiţi, irumpe în amintire, gîfîie înfierbîntată, puterea poeziei, valul ei dezlănţuit, magic înstăpînindu-se pe scenă? Sălbatică foşnire de şerpi, în murmurul dicţiunii celei mai epurate. Se înfoaie versurile, fulgerînde în soare: exacte, ascuzînd tezaure de muzicale simetrii, — şi în acelaşi timp elementare! Ţipătul geniului, sub convenţiile cele mai pompoase ale limbajului: geniu tînăr, şi totodată bătrîn de înţelepciunea inimii, de o cunoaştere adîncă a lumii. (...) Geniul limbii, în primul rînd, — supremă eleganţă şi în acelaşi timp putere, ferină aproape, implacabilă în aruncarea replicii: apucînd ca o ghiară, crîncen, febril, şi în acelaşi timp făcînd sufletul să exulte de o plăcere pură...". În aceeaşi ordine de observaţii, am mai putea menţiona gustul său pentru calitatea luxoasă a tipăriturii, indice, ea însăşi, a unei reverii, de la luciul hîrtiei cromo la alegerea ilustraţiilor şi dispunerea lor în raport cu textul (consiliile Getei Brătescu, semnatara machetei artistice a volumului pe care-l discutăm, nu pot decît să pună în valoare propensiunile eseistului, să cristalizeze imboldurile unei naturi eminamente estete). Pentru Dan Hăulică, barocul constituie un blazon al libertăţii interioare de a crea expresia, aplicată nemijlocit pe materia spiritului, pe elementarităţile ei fundamentale, în chipul în care, după propria-i mărturie de călător, elementele firii pot fi citite baroc: „Funciar, intim barocă, printr-o vocaţie mai tare ca determinările cronologice, — Roma e barocă în felul în care elementele înseşi pot fi baroce, vreau să spun neştiutoare de constrîngeri şi limite...". Vedem în autorul *Nostalgiei sintezei* pe un exponent de seamă al acelui filon, aparent dezabuzat şi ostenit, al culturii axate pe vocaţia artisticului, care îşi atinge ţelurile prin mijloace amăgitor „risipite", nesistematice, ocazionale, tranzitorii, fără a ceda însă nimic spiritului de-adevăratelea sleit prin academism, al monografiei convenţionale şi al studiului pedestru, „searbăd de suficienţă", de „o fatuitate pedantă", de un „vid duios". Uneori, nostalgia unei sinteze

produce rezultate mai substanțiale decît sinteza împlinită fără de nostalgie... O asemenea sinteză „în mers", pe jumătate realizare efectivă, pe jumătate fecundă așteptare, o reprezintă revista *Secolul 20*, cea mai importantă operă a lui Dan Hăulică, cu care acesta va îndupleca, indubitabil, talgerul celei mai severe judecăți a viitorimii. Contribuția sa nu e doar de arhitect al masivului mensual, ci și de colaborator, unul dintre cei mai de vază la delicatele, evanescentele, deși atît de vitalele confinii ale domeniilor creației. Figura sa, stilistic vorbind, senzual-serafică, de Antinous dedat la comentarii enciclopedic-metaforizate, sub semnul unei flaubertiene trude asupra textului, e corijată de un sentiment energic al culturii, înțeleasă ca o necontenită cucerire, care s-ar putea regăsi în aforismul lui Malraux: „*La culture ne s'hérite pas, elle se conquiert*".

Alexandru George, un matein dificil

Împrejurări faste au permis ca, la un relativ scurt interval după apariția cărții lui Ovidiu Cotruș, *Opera lui Mateiu I. Caragiale* (Editura Minerva, 1978), și în perspectiva publicării insolitei lucrări cu aceeași temă a lui Vasile Lovinescu, să vadă lumina tiparului *Mateiu I. Caragiale* a lui Alexandru George (Editura Minerva, 1981). Interesul acestei din urmă contribuții ne apare legat în chip special de semnătură. Spirit netranzacțional și dign, penetrant și meticulos, autorul său nu e mai puțin un pasionat al arcanelor literare, al acelei zone de clarobscur în care „aventura" își poate afla încă temeiuri, sub pretextul restabilirii „adevărului". O notă palpitantă se găsește în scrisul său, în pofida suprafețelor austere, parcă intenționat nepăsătoare la duhul lăuntric ce le compune. Mărturisim că nu prevedeam în autorul *Semnelor și reperelor* un „matein", dar faptul nu ne surprinde din cale afară, întrucît îi găsim motivații ce izbutesc a clarifica natura criticului, a o delimita delicios într-un suplimentar cerc de lumină. Negîndu-și cochet interesul pentru critică, jucîndu-se pe muchia volițională a unei existențe ideale riscante, Alexandru George e un singular, un „original" sau chiar un „excepționist" spre a-i aplica termenul cu care Vladimir Streinu desemna scrisul lui Mateiu. Pe măsura orgoliului de marginal specios al criticului, autorul *Crailor*... reprezintă un subiect din care se pot extorca trăsăturile și nuanțele unei proprii

psihologii subtextuale, în virtutea căreia se poate stabili (de ce nu?) un tablou al bovarismelor îndelung dospite. Exegetul a simţit pentru personajul său o indenegabilă *atracţie-respingere*, probată şi prin caracterul „diletant“ al tratării, prin amestecul biografiei cu analiza operei. „Diletantism“, trebuie să specificăm, uberos, deoarece îngăduie contactul pe cea mai mare întindere a celor două personalităţi, facilitînd strategia cercetărilor. Semnatar el însuşi al unor rafinate proze fanteziste, Alexandru George găseşte prilejul unei „divulgări“ a eului său tăinuit prin adeziunea înfiorată la cultul matein al misterului. Mai întîi o menţiune a „insolitului inclasificabil“, forţînd puţin aerul unui „mister“ ce ar porni de la însăşi rubricatura istoriei literare: „... Mateiu Caragiale intră în categoria mult mai variată decît se crede de obicei a « ciudaţilor », a spiritelor izolate şi retrase, pentru care originalitatea e o floare rară ce răsare prin procese neştiute...“. „Enigma“ e luată foarte în serios, argumentată prin înseşi limitele demersurilor pozitive ale reconstituirii, cu o paradoxală voluptate a înnămolirii elicelor comentariului. O fantomă vizitează spaţiul clar al lucidităţii, dereglîndu-i mecanismele: „De cîţiva ani, graţie rîvnei unor cercetători care au adus contribuţii capitale, avem posibilitatea să ne apropiem mult de enigmatica lui existenţă. Numai că figura scriitorului nu a ieşit propriu-zis la lumină. În locul bizareriei, dorită de el, a misterului, avem acum a face cu ciudăţenia care rezultă dintr-o cunoaştere prea inegală. Biografia ultimului Caragiale pare o mare şi versicoloră napă peticită, conţinînd chiar şi goluri, adică părţi total ignorate. Nu ştim aproape nimic despre lecturile lui, despre cărţile şi autorii care au acţionat decisiv asupra formaţiei sale; în schimb, avem notată lista completă a garderobei sale sau alte nimicuri însemnate cu grijă. Despre epoci întregi din viaţa sa nu dispunem decît de informaţii vagi provenite din surse indirecte; în schimb unele episoade sau chiar zile pot fi reconstituite din mai multe surse, deşi ele sînt departe de a fi fost prea importante în viaţa sa. O agendă (transcrisă de multe ori rezumativ de Perpessicius) ne informează asupra celor mai înduioşătoare mărunţişuri, dar nu şi despre faptele care ar duce la găsirea cheii explicative a sufletului atît de tăinuit al scriitorului şi a artei sale atît de pecetluite“. Moralistul îl biruie în acest punct pe istoricul literar presupus placid, smulgîndu-i accentul unei emoţii cvasilirice. Îngerul sincerităţii tulbură dramatic apele unei contemplaţii care se transmută în confesie: „Şi, parcă pentru

a dezechilibra și mai mult imaginea pe care am fi vrut să ne-o formăm, există, făcute de el, destăinuiri precise, de o mare amărăciune și sinceritate, care ne dezvăluie lucruri pe care aproape nimeni nu le divulgă în genere și pe care nici un istoric literar nu nădăjduia să le afle..." „Tainei" mateine i se dedică o sumă de consemnări devote, ca și cum „literatura" ar fi fost lăsată din cînd în cînd să bîntuie slobodă prin frazele exegetice, autorul lor dovedindu-se, la rîndul său, drept un „inspirat": (despre *Remember*) „... în cuprinsul povestirii avem surpriza să-l vedem pe narator transformîndu-se (...) la întîlnirea cu acel individ care era cît pe ce să-i tulbure taina mult gravă pe care ținea s-o păstreze închisă (...) Într-adevăr! am putea zice; dar parcă mai logic ar fi să credem că în seara aceea Mateiu stătea de vorbă cu un alter-ego al său, cu o fantomă a propriei sale imagini din tinerețe, care la rîndul ei pare desprinsă tocmai din lumea zugrăvită în *Micuța* lui Hasdeu, dacă nu cumva o va fi depășit, cel puțin prin disponibilitatea mult mai mare la rele". Sau, în legătură cu *Sub pecetea tainei*: „ « *Misterul* » care se constituie ca subiect de tratat, după ce nu a fost rezolvat de perspicacele polițist, se dublează cu acela care rezultă din retezarea bruscă a oricărei soluții. Destinul a vrut ca și cel mai simplu text al lui Mateiu Caragiale să beneficieze de concursul tainei, rămînînd « închis » doar de propriile sale vibrații lăuntrice, ce stăruie și după ce mîna maestrului s-a ridicat de pe coarde". Ori în raport cu pierderea „carnetelor" intime, o și mai hotărîtă întoarcere cu fața spre Destinul atît de solidar cu propria-i lucrare: „Să notăm, așadar, că și după moarte destinul a lucrat împotriva scriitorului nostru, care se considera și așa destul de urgisit — sub forma unei grave neglijențe —, deși am putea să ne întrebăm dacă nu cumva lui Mateiu Caragiale nu-i stătea mai bine cu misterul, în care, ca și cum i-ar fi ascultat gîndul din urmă, soarta a vrut să-l învăluie, cît a mai putut, și după ce trecuse în adevărata lume a umbrelor". N-am putea, desigur, omite, în această ordine de idei, paragraful esențial prin care Alexandru George definește arta poetică a scriitorului ce, decolînd de pe solul „realității", încearcă, spre deosebire de creatorul realist, tensiunea unei sublime mistificări, echivalentă cu însăși decuparea faptului estetic. Iată un punct acut al comuniunii cu vizionarismul matein, restituit cu maximă proprietate în planul observației critice: „Ne aflăm așadar la antipodul atitudinii artistului realist; acesta, în raporturile lui cu realitatea, vrea să sugereze că tot ceea ce se află în car-

tea sa s-a petrecut aievea, în timp ce Mateiu Caragiale, după ce a evocat în fața noastră un simplu « fapt divers atroce », despre care avem toate cuvintele să credem că s-a întîmplat aidoma în realitate, nimicește orice relație a lui cu realitatea în clipa în care are revelația că el ar putea, ciuntit, desprins și izolat din realitate, să devină o operă artistică". Într-atît de autentică e comunicarea emoțională a comentatorului cu obiectul său, încît pe traseul urmat cu ezitare se ivesc tonuri de candidă inautenticitate, sub semnul unei diluări a elanului inițial. Și anume cîteva interogații „naive", romanțioase, ce significă trecerea în pură mecanică sentimentală a sentimentului substanțial, obîrșit de întîlnirea cu opera. Plasat de astă dată la treapta cititorului „comun", criticul îi mimează alarma inocentă în fața ireductibilului bifat drept inintelligibil: „. . . personajele lui sînt, la rîndul lor, făpturi ieșite din comun, în care se concentrează păcate și însușiri greu de întîlnit alături, în aceeași « alcătuire » sufletească. Pe care anume să le desprindem pentru a-i reface profilul spiritual? Să-i luăm în serios veleitățile, năzuințele, idealurile? Sau numai să recunoaștem în ele ceva din ceea ce Mateiu Caragiale înfățișa și în realitate? Să le eliminăm complet pentru a reține doar imaginea lui strict realizată? (. . .) Visurile și închipuirile lui « mult nobile » și le-a satisfăcut în viața sa reală, sau există numai pentru că i-au rămas inaccesibile?"

Dar cel mai important aport al cărții în chestiune îl constituie operația de „reabilitare" a lui Mateiu Caragiale, urmărit, în raza unei conștiințe rigoriste, de învinuiri privind amoralismul, dacă nu chiar imoralitatea. Exegetul descinde din beatitudinea mitului spre a reflecta la circumstanțele psihologice și sociale, spre a cîntări valoarea specifică a unei personalități artistice, refractară la conveniențe și predispusă a-și confabula nu numai genealogia ci și biografia. Ne aflăm, neîndoios, în fața unor fenomene care, din exiguitatea unghiului clinic, ar primi denumirea de mitomanie, dar care, din comprehensiunea unghiului estetic, dobîndesc sensul unei *voințe* creatoare atît de intense, încît transcend sfera scriptică, transfigurînd, în suflul lor înflăcărat, existențialul resimțit ca neîndestulător, fad, apocrif. Nu e vorba de o supralicitare a materiei oferite de documentele biografice, ci de o exploatare a ei la sursele de înțelegere proprie, modelată, în ultima instanță, de marea creație în umbra căreia stă. Să menționăm că și în alte rînduri conștiința exegetului și-a asumat un rol justițiar, îndrumîndu-se către cazurile dificile, nu o dată către condam-

nările fără drept de apel. Considerațiile în beneficiul scriitorului au, de cele mai multe ori, nu numai o răsucire „abilă", ci și o acoperire, pe cît posibil, a bunului simț: „Dacă ultimul Caragiale ar fi fost un om comun sau un spirit docil, dispus la tranzacții avantajoase, poate că s-ar fi mulțumit cu situația de « miluit » pe care tatăl său a vrut să i-o asigure în noua sa familie și ar fi jucat abil și comedia recunoștinței față de cei care-l « adoptaseră », în tot cazul trăgînd maximum de profit din ceea ce i se oferea cu mai multă sau mai puțină generozitate, dar sigur dintr-o elementară obligație. Numai că Mateiu s-a afirmat dintru început ca o personalitate, contrazicîndu-l mai întîi pe Ion Luca, apoi compunîndu-și un tip uman la antipodul acestuia, dîndu-i, cînd a putut, o replică artistică de o incontestabilă originalitate, ceea ce ne obligă în cele din urmă să considerăm raporturile dintre cei doi altminteri decît prin prisma moralei strict burgheze". Dandysmul lui Mateiu primește un atestat de „onorabilitate" printr-o comparație autoritară și, trebuie s-o recunoaștem, neașteptată: „Ca și Maiorescu la Theresianum, cu o vîrstă de om mai înainte, el se fixează într-o atitudine și își alege un model social căruia îi va rămîne credincios, cu perfectă consecvență, toată viața..." Grație unei energice interpretări unitare, defectele devin, în propriile lor fruntarii, atribute pozitive, precum în următoarea referință contextuală: „« Imoralitatea » lui Mateiu Caragiale din acei ani și în cadrul social dat are în ea ceva direct, deschis, neascuns, demonstrativ chiar. E tipică pentru purtarea unui ins care vrea prin aceasta să scandalizeze și să înfrunte o lume, o societate. E tipică aristocrației în amurg, atunci cînd aceasta mai are forța și putința de a brava și a se afișa cu insolență..." Ca și: „Mateiu a fost mereu muncit de gîndul ocupării de funcții prin mijlocirea politicii, ceeea ce, trebuie spus, corespundea stilului de acțiune și parvenire al vechii boierimi, în cadrul căreia dregătoria aducea după sine înnobilarea, evident în modul particular în care acest lucru exista în Țara Românească". Ori această motivare lustrală a „imposturii" familiale: „Unul din învățămintele istoriei pe care scriitorul o cunoștea mai ales în amănuntele ei insolite, e acela că stilul nobil nu este totdeauna încarnat de nobili. (...) în calitate de heraldist și genealogistd oct și pasionat, scriitorul nostru știa că în obîrșiile oricărui om, chiar și a celor de nobilă « stirpe », există taine și ascunzișuri și că hazardul poate interveni uneori..." E limpede că autorul

Crailor... aparține acelei bizare confrerii a „veleitarilor nebuloși“ precum Villiers de l'Isle-Adam, Barbey d'Aurevilly și Joseph Arthur de Gobineau, neexcluzîndu-se Balzac, Musset și André Malraux (spiță căreia, de la noi, i se adaugă B. P. Hasdeu și Al. Macedonski), care sînt de fapt niște travestiți, plăsmuitori ai unei magnificente identități, purtători ai unei fosforescente costumații, ilustrînd nu numai marea forță a închipuirii, ci și un strat de instabilitate organică, de neintegrare ce poate fi cu folos supusă investigației psihanalitice. O deviere constitutivă ar putea explica mecanismul uman al unui anume gen de exhibiționism artistic, împletind într-un material sugestiv-incitant pitorescul persoanei cu gravitatea ficțiunii estetice. Concepția lui Mateiu Caragiale asupra unei transcendențe care guvernează viața pe deasupra intenționalității și înțelegerii omenești apare drept o trăsătură de unire a existenței sale și a personajelor pe care le-a făurit, precum o emanație a unui fond de fatalism oriental, dar și ca un imbold al unei ambițioase viețuiri concepute în afara conceptului vulgar de arivism, aidoma tensiunii arzătoare a unui necontenit joc de ruletă. Între resignare și risc se întinde un domeniu izbăvit prin estetism ca și prin metafizică. Iată o apreciere justă, infirmînd altele pe care le face criticul, așa cum vom arăta mai jos: „Scriitorul credea în soartă și în lucrarea sau intervenția Providenței; în ciuda imputărilor pe care și le face (...), el vede mecanismul vieții determinat de forțe obscure, care scapă logicii comune și calculului (...) întregul mecanism al existenței eroilor pe care scriitorul a încercat să-i zugrăvească are același caracter dezacordat și de multe ori imprevizibil, dar nu arbitrar. Eroii săi nu sînt forțe sociale, care adică ar acționa ca rezultante ale unor procese istorice sau măcar și-ar desfășura acțiunile în cadrul unor procese precis determinabile. Deși sînt situați pe trepte sociale foarte variate, ei trec peste ceea ce e caracteristic unei anumite stări, sînt victimele sau profitorii unor împrejurării excepționale“.

Dacă pînă aci am prezentat fața pozitivă, de atracție a exegetului pentru autor și operă, vom releva în continuare și aspectul de respingere, cu atît mai curios cu cît se produce în tonuri brutale, inconceptibile sub bătaia luminilor mai sus menționate. El însuși o natură complexă care „se lasă bănuită în dosul ținutei rigide și al aerelor de singularizare și izolare“, cu sentimente „umbrite și întortochiate“, Alexandru George opune o rezistență instinctivă la orice absolutizare a aprobării, la admirația fără condiții. Personalitatea sa se vădește nu

numai în sagacitate, în uzul finelor instrumente ale profesiei, ci şi în obnubilări, în capricii, în fluctuaţii greu de prevăzut. Acceptîndu-l pînă la un punct pe autorul *Crailor...* drept un alter-ego (aşa cel puţin ne lasă să bănuim lirismul involt al unor numeroase pasaje), comentatorul său îl şi refuză fără cruţare în punctele aleatorii ale unei porniri umorale caracterizante. Un impact de personalităţi se înregistrează, sub acelaşi mixaj între psihologia auctorială şi text, mixaj pe care ne îngăduim a-l folosi în baza procedeului la care a recurs Alexandru George însuşi. Dacă izolăm cîteva pasaje din cartea sa, putem a le socoti nu fără uimire drept fragmente ale unei diatribe îndreptate împotriva lui Mateiu. Din ce străfunduri încețoşate au putut lua naştere asemenea vitriolante accente, exprimînd o răfuială inexplicabilă altfel decît printr-un sado-masochism al impulsurilor simpatetice? Cît de adîncă trebuie să fi fost voluptatea rupturii, dacă expresia sa e de o asemenea hotărîre negatoare? Iată reeditat procesul de intenţii reacţionare, pigmentat de acuza, respinsă cînd apare sub o altă pană, de *pique-assiete:* „La noi în ţară există desigur o mare şi nobilă tradiţie: aceea a luptei pentru libertate şi pentru independenţă naţională, a revoluţionarismului social, al idealului unirii. Dar ce avea a face Mateiu Caragiale cu asemenea lucruri? Lui îi trebuiau palate somptuoase, fastul unei vieţi de curte, rafinamentul inutil al nobleţei, toate avantajele bunului trai într-un decor aristocratic, îngăduind chiar şi celor care nu s-au născut nobili, dar ştiu să se facă acceptaţi de aceştia, o existenţă parazitară pe lîngă « cei Aleşi » şi pe lîngă « Cîrmuitori »". Şi ca o sinteză a durităţii: „...omul nostru se mulţumea cu simplele surogate şi îşi restrîngea orizontul existenţei la un parazitism social de simplă coterie". Rînduri sub care s-ar potrivi mai bine iscălitura lui Ion Vitner cel din anii '40—'50! Printr-un proces invers, de întoarcere a calităţilor pe faţa lor moraliceşte reprobabilă, scriitorului i se impută ratarea, nesinceritatea, lipsa de consecvenţă: „Mateiu Caragiale n-a ştiut să facă acest ultim pas în ceea ce priveşte recunoaşterea de sine şi fixarea proprie în cadrele voite de el. A aşteptat « stoic » (zice el, dar nouă ni se pare că a făcut-o cu destulă anxietate şi amărîtă nemulţumire) ceea ce avea să obţină pe alte căi şi cu alte mijloace". Nu pretutindeni, fireşte, modul ostil e atît de manifest. Dar socotim că ceea ce Alexandru George a scris despre concepţia „providenţialistă" a autorului, despre caracterul precumpănitor asocial (atemporal) al personajelor sale nu e compatibil cu

tezele grosier sociologizante, prin care acesta devine captivul, fie și de moment, al unui determinism pe cît de plat pe atît de inoperant. Ca într-un manual de istorie al unei perioade revolute, ni se dă o soluție superficial-categorică: „În fond Mateiu trăia într-o epocă de instabilitate socială și, oricît privea el înapoi, anumite deplasări istorice foarte periculoase nu-i puteau scăpa. Sîntem după răscoalele din 1907 și înainte de intrarea României în război, care indiferent de rezultate, aveau să aducă exproprierea și ruina marei proprietăți rurale". Oare „stilul vieții publice în România" dinainte de primul război mondial era... chiar acesta? „O oligarhie formată din ciocoi mai vechi sau mai noi, adică de parveniți de diferite vîrste, dădea tonul vieții sociale. Un stat curat constituțional reprezenta și susținea o suprastructură parazitară și găunoasă, care trebuia umplută cel puțin cu vorbe". Nu erau necesare cel puțin cîteva disjuncții și preciziuni care să acorde ochiului un peisaj mai puțin „monstruos", de astă dată în planul purei încadrări istorice, ispitite în *realul* său? Și oare prezența partidului conservator, oricîte tare am fi dispuși a-i recunoaște, se poate rezuma la această anecdotă truculentă? „Figurile lui marcante erau: un boiernaș de țară, fiul unui cîrciumar (despre care se spunea că avea la activul său șapte falimente), fiul unui profesor ardelean, agitator revoluționar în tinerețe și rămas fără o situație socială precisă, descendentul unui presupus hoț de cai și fiul unui căruțaș dintr-o mahala bucureșteană. I-am numit pe P. P. Carp, Take Ionescu, T. Maiorescu, Al. Marghiloman și Barbu Delavrancea". După cum cîteva minimalizatoare tușe îl împing pe nefericitul Mateiu în „colțul" unei punițiuni pe cît de puțin meritate, pe atît de puțin justificate în numele unei relative omnisciențe *ex cathedra*: „... Mateiu Caragiale este uneori de-a dreptul depășit de realitățile pe care nu poate să nu le vadă..." Ori: „Nimic mai străin la scriitorul nostru ca interesul pentru generalul-uman, pentru sufletul omenesc în genere". Ori: „Povestitorul e o simplă « prezență », un ins fără biografie, fără titluri de interes în sine, care nu se divulgă și desigur că nu are ce divulga". Dacă e adevărat că atari afirmațiuni sînt extrase din configurația unor demonstrații, nu mai puțin ele aduc propria lor substanță anihilatoare precum toxinele unor celule maligne. Prezența lor stupefiantă, alături de expresia entuziasmului grafiat fără reținere (gen: „Se realizează astfel o dilatare neașteptată a dimensiunilor acestei scrieri, cu pagini atît de

puţine, dar a cărei pereche ni se pare că literatura română nu ne-ar putea-o oferi aşa de uşor şi prea curînd") dovedeşte doar zbuciumul unei paradoxale iubiri ce se autotortureazǎ, neexcluzînd o doză de incoerenţă.

Şi, în final, ceva despre atitudinea lui Alexandru George faţă de critica închinată lui Mateiu. Aderînd la bivalenta caracterizare ce o face lui Şerban Cioculescu, fără a cărui contribuţie „o bună cunoaştere a vieţii şi operei" autorului *Crailor*... „este de neconceput", dar care a învederat „o părtinire strigătoare la ceruri", cultivînd „desconsiderarea operei" îmbinată" „aproape totdeauna" cu defăimarea omului, nu putem a nu avea rezerve faţă de chipul în care abordează lucrarea lui Ovidiu Cotruş, pe drept cuvînt (dar în stil oarecum formal) taxată drept „unul dintre marile momente ale exegezei mateine". Ce i se reproşează acesteia? Însăşi ideea sa de bază care, în formularea regretatului eseist, sună astfel: „... literatura lui Mateiu e o formă de lirism obiectivat, proiecţia universului său interior, înlăuntrul conturelor fragile ale unei realităţi desluşite cu ochi întredeschişi, prin ceaţa înserării, sau prin lucirile neprevăzute care taie întunericul nopţii, dar nu *observată* atent sub lumina zilei. N-a avut intenţia de a zugrăvi sau de a reconstrui realitatea, probabil fiindcă luciditatea sa artistică l-a avertizat că nu are structura unui observator". Pledînd pentru o interpretare a operei care să ţină cont de „elementele de realitate", de „structura de observator" a prozatorului („În ceea ce-l priveşte strict pe Mateiu Caragiale, «subiectivismul» său nu exclude dirijarea atenţiei asupra unei lumi, a unui univers particular, dar în primul rînd format din «alţii», după cum lirismul său nu anulează observaţia acută de un realism pregnant, amarnic uneori, sau caricatural, dar nu mai puţin valabil"), într-o direcţie ce ni se înfăţişează dubioasă, mergînd — aceasta! — în consens cu cea a „criticilor de structură clasică precum G.Călinescu şi Şerban Cioculescu", dar neezitînd a caracteriza *Craii*... „ca o mare — «trîmbă» lirică", criticul nu e atît de opus lui Ovidiu Cotruş pe cît ar lăsa să se creadă, după cum remarcă şi Nicolae Manolescu în cronica sa din *România literară*! Dintr-o pornire de contradicţie împinsă peste limitele obşteşti ale prudenţei, Alexandru George flutură un ideal interpretativ ambiguu, un steag cu două feţe, una tradiţionalist-obiectivă, alta modern-lirică. Aceasta din urmă include culori de un rafinament ce-o relativizează pe cea dintîi, un joc pictural de observaţii care solicită simţul nostru pentru substanţa subiectiv vibrantă a crea-

ției. În acord cu complexitatea sa, Mateiu e recomandat drept „creatorul unei lumi a cărei principală dimensiune e adîncimea, nu în sensul profunzimii sufletești, ci al nesiguranței identității, al tainei care dublează și sporește existențele cele mai banale". Asupra situației subiectivismului matein, ne edifică însuși Alexandru George, e drept, într-o frază ce virează ulterior în direcția fixației obiectiviste: „... la Mateiu descoperim foarte ușor un subiectivism general atît în atitudine, cît și în capriciile prezentării". Pentru a continua astfel: „Nu există o « societate » în lumea imaginației lui Mateiu Caragiale și aceasta nu numai pentru că eroii săi nu se pot grupa și ordona într-una, dar și pentru că însuși caracterul lor extravagant sau ambiguu refuză acest lucru". Ca și atunci cînd notează avîntat: „... izbînda excepțională a unei voințe de subiectivitate, cerînd, impunînd un mare, un insolit privilegiu de existență, tocmai pentru a-și dezvălui esența." Atracția-respingerea funcționează, pe o scară mai redusă, dar reproducînd principiul întregului și în poziția față de volumul lui Ovidiu Cotruș, pînă într-acolo încît, cu o ambiguă temeritate, acesta, cu toate că prețuit, e declarat puțin apt pentru subiectul ales: „Am putea spune că sentimentul care se desprinde din lectura cărții lui Cotruș e de încîntare și contrarietate, iscat de un subiect așa de străin propriei sale structuri intelectuale. Într-adevăr, autorul monografiei era prin excelență un critic « ideolog », interesat în primul rînd de aspectul ideatic în opera analizată. L-am fi văzut pe Ovidiu Cotruș dîndu-ne un Maiorescu, un Blaga, un Barbu, eventual chiar un Arghezi (dacă ar fi reușit să-și înfrîngă prejudecățile regionale [sic!], cum a făcut în chip admirabil altcineva în monografia sa recentă)..." Prima obiecție posibilă este că însuși autorul *Semnelor și reperelor* vădește mai curînd o apertură „ideologică" decît una „artistă", lăsînd să-i scape prilejul unei evocări fastuoase prin „concretul" textului matein atît de îmbietor, asupra căruia, în locul ventuzelor transfigurării imaginative, aplică un schematism cerebral, chiar dacă ingenios renovat... A ataca scriitori „literari" precum Mateiu Caragiale ori Bacovia, spre a ne opri la exemplele date, e posibil, desigur, și pe calea unei aderențe „generalizatoare", deși socotim că „ultimul cuvînt" revine unei consubstanțialități de mijloace, unui generos humus plastic în care creația poate retrăi ca replică. Neapelînd la un limbaj analog celui utilizat de E. Lovinescu, G. Călinescu, ori Vladimir Streinu, Alexandru George reduce sentimentul damnării la un „semn" intelec-

tual, la un „reper“ al unei demonstrații neutralizate prin chiar factura sa stilistică. „Sarea“ cărții sale o constituie tocmai conflictul dintre un substrat personal clocotitor (similar, pînă la un punct, cu cel al eroului său) și expresia „deviată“ a acestuia, într-un cifru refrigerent, într-o disciplină impersonală. Neputîndu-se exprima în valorile lor calorice, văpăile originare se trădează „la rece“, în cristalizările minerale ale ideii. Limitativ cu alții, exegetul se relevă tot atît de limitativ cu sine, cînd declară: „Într-adevăr, există un primat al artisticului asupra vieții și realității în opera lui Mateiu Caragiale — dar și asupra «ideii»; cei care caută neapărat profunzimi abisale, cine știe ce simbolisme încîlcite, cifruri misterioase pentru amatorii de «herme» se află pe un drum care nu poate duce decît la speculații goale“. Discutabilă înfrînare a criticii „ideatice“, contrazicînd, din superbie, elementarul principiu al necoincidenței sensului intențional al operei cu cel real, inepuizabil acesta din urmă în aproximările întruchipărilor exegetice, altfel spus tangent la absolut. Și apoi cine ne-ar putea garanta că Mateiu nu a depozitat în opera sa elemente de știință ocultă, atît de potrivite firii și reveriei sale? A reteza perspectivele analizei (și încă în numele artistului!) poate fi un gest senioral, un eroism al egotismului, dar nu și o cale de comunicare cu cîmpul *obiectiv* al înțelegerii în care creația, cu sau fără voia noastră, cată a se așeza. Abuzul (presupus) al unei *anume* interpretări nu e în măsură a servi drept scuză pentru unidirecționarea Interpretării.

Întemeiată pe un fanatic spirit de afirmație proprie, prezentînd o admirație prin identificare, umbrită de spectrul negației, o iubire pîndită de spasmele aversiunii din chiar nucleul ei pornite, cartea lui Alexandru George închinată lui Mateiu Caragiale este una din cele mai valoroase ofrande din cîte i s-au adus pînă acum. Mateină în filigranul său, ea oferă spovedania unei ascuțite inteligențe critice, spectacolul dezvăluirii viscerelor sale verbale, cu o atît de dîrză hărțuire a conformismelor, încît tulbură prin misterul vitalității sale. Fără aspectele-i compozite și contradictorii, ar avea de suferit precum un organism mutilat.

Realitate și ficțiune (Alexandru George)

Fascinat al lecturii, al acelui „raport « à deux »“, „act viril, de pasionalitate, curajos în nemedierea lui, sublim în felul în care se înjghează“, socotind că vocația sa „reală“ e de prozator și eseist, față de care critica apare drept un „act de trădare“, Alexandru George, prin confesivul și speculativul său volum *Simple întîmplări în gînd și spații*, Ed. Cartea Românească, 1982, se livrează spațiului literar, în calitate de personaj. Presupunem că e vorba de un gest îndelung ruminat, de un fel de încununare a unei activități aflate, desigur, departe de situația risipei neinteligente, deși cu aspectul unor preparative febrile, al unei mulțimi de schițe în vederea unei autodefiniri matur nuanțate, ironic patetice. Ceea ce prea exigentului autor i se pare „trădare“ e, în fapt, realizarea unui corp scriptic în aparență neutru din care se nutrește esența, așa cum versurile cele mai frumoase, versurile „pure“, nu se crează izolat, ci sînt selectate dintr-un context protector. Neîndoielnic, în absența paginilor sale critice, imaginea lui Alexandru George ar fi fost frustrată de o materie foarte semnificativă, iar lectura cărții de care ne ocupăm s-ar fi înscris într-un unghi mai îngust. Prospețimea acestui „autoportret“ mediat prin vîrste emană tocmai din antrenamentul ce l-a făcut posibil, din capacitatea de armare a „demonstrației“, cîștigată treptat. Liniile sale de o tehnicitate impecabilă vibrează de sforțarea aproximărilor, a retușurilor succesive ce,

din nevăzut, le dau viață. Conștiință prea complicată pentru a păstra iluzia unei „mărturisiri" nude, evadate din literar, scriitorul se regizează pe sine, se grimează și se costumează astfel încît să fie cît mai... el însuși. Masca sa e cel mai substanțial efort autoscopic, ducînd la un maximum de precizie psihologică, sub semnul „pozei". Este, evident, o „mistificare", dar una cu caracter revelator, deoarece la capătul său ne așteaptă figura umană cea mai pregnantă. De remarcat întîi de toate faptul că Alexandru George ține a ni se recomanda drept un voluntar, un energic, un tip cu aer *empesé*. Ca un veritabil stendhalian, declară: „... voiam să închei pe o poantă teribilă, să rostesc un cuvînt veninos, istoric". Ori, tînăr bosumflat, aflat (prima oară!) la poarta lui Arghezi, notează în duh atît de matein: „... nu am cronometrat firește, dar pentru prima dată în viața mea am stat atîta așteptînd să mi se deschidă vreo ușă, ceea ce mi-a provocat o profundă neplăcere". Faconda sa, aparent capricioasă și imprudentă, e, în realitate ghidată de o extrem de ambițioasă concepție. Deși cochetînd cu „eroarea" și cu „trădarea" ce le-ar reprezenta acțiunea sa critică, are o excelentă idee despre sine, din care orice ezitare a „diletantului" s-a volatilizat. Nici cel mai ușor tremur al peniței nu se simte în grafia unor atari rînduri: „M-am gîndit însă de multe ori, fără a fi realmente lăuntric descumpănit, la acuzația de negativism ce mi se aducea și, în perfectă bună credință, am ajuns la convingerea că dreptatea era totuși de partea mea, nu numai în ceea ce privește opiniile critice (evident discutabile) ci și sensul general al intervențiilor mele. Paginile acelea reprezentau o acțiune *pozitivă*, în înțelesul cel mai autentic...". Orgoliul său (nestrăin de vanitate) e mărturisit într-un limbaj grandilocvent, în timp ce-și îndreaptă discret ochiul mizantropic spre reacția cititorului, cu siguranță stupefiat. Fastul imaginii sensibilizează ceea ce consideră a fi calitatea de excepție a vieții sale interioare: „... mi-am dorit totdeauna ca moartea mea să fie puțin « voită »; e un semn de orgoliu care mi-ar face bine și el mă determină să înțeleg rostul celor trei trepte ce se lăsau mai demult condamnaților la execuțiile capitale în Franța, cel puțin, pe vremea cînd erau ghilotinați, pentru a fi urcate; li se lăsa întrucîtva onoarea de a se « duce » singuri, deciși la moarte". O melancolie aspră îi distinge solilocviul, un exhibiționism întunecat, saturnian ni se înfățișează drept corectiv al idealismelor edulcorate. Eroul ce se vrea demonic, în cea mai onestă tradiție a romantismului, emite afirmații prăpăs-

țioase („Una din puținele cruzimi pe care mi le îngădui în această existență comună, ca să nu zic: civilizată, e să mă bucur auzind că un dresor a murit sfîșiat de vreuna din fiarele sălbatice pe care ambiționează să le dirijeze"), pentru a se autocomenta pe îndelete („Întrucît mărturisirea mea ar putea să pară cinică, mă grăbesc să adaug că...") și pentru a-și pune întrebări retorice, cu sunet apoftegmatic („Dacă leul nu ar mai fi leu și tigrul tigru, ce rost ar mai avea reprezentațiile cu animale?"). O secretă neliniște se strecoară, totuși, în articulațiile acestei naturi dominatoare, sfidătoare, vizibilă tocmai în tentația spectaculară, în încercarea de a „trăi periculos", adică pe muchia convenienței. Chipul scriitorului e prea compus, prea contractat în voința sa marțială și în paradarea sa virilă pentru a nu se simți un enorm artificiu încîntător, apropiat de cel al lui Alexandru Paleologu. O afectare glacială îl stăpînește pînă la limita unui estetism „senzațional", mulat în bună măsură pe efectele opiniei în răspăr, șocante. Dornic a „impresiona", a violenta conștiințele cărora li se adresează, menține aproape în permanență un *suspense*. O compensație a livrescului contemplativ și abulic se produce printr-o intensificare a vitalului, printr-un dinamism specific. Intenția de a epata e suverană, semnalînd o trăsătură definitorie a celui ce s-a aplecat cu înțelegere asupra operei marchizului de Sade. Un radicalism moral îl îndrumă către posturi greu de susținut din punct de vedere logic, evident incomode, divulgînd însă satisfacția de moment, trăirea frenetică a micilor „explozii" consecutive. Asemenea avangardiștilor cu care altminteri nu are nici un contact („n-are organ" pentru Urmuz), Alexandru George recurge la un scandal abstract, la o contrariere drastică a uzanțelor, a părerilor îndeobște admise. Gestul său e imprevizibil, deși cu un ușor surîs de om de lume, ce reduce emfaza, și cu o claritate a desenului ce-l ferește de o turbulență, în sensul plat. Totul se așează în văzduhul celei mai fine intelectualizări, cruditatea naturalistă a observației se resoarbe în figura de stil și în eufonia frazării. Primejdioasele meandre asociative prin care circulă reflecția autorului *Clepsidrei au venin* au, de regulă, un *happy-end*: „... prietenul meu știa prea bine cînd se afla Sadoveanu acasă: imediat ce venea, pe balconul destul de amplu care dădea în stradă, apăreau la uscat pe sîrmă trei perechi de izmene de dimensiuni uriașe, gigantice, dominatoare (...) Întocmai cum pe Palatul Regal de pe vremuri apărea un steag atunci cînd monarhul se afla înăuntru, fără ca acesta să poată fi văzut

efectiv, prezenţa scriitorului era semnalată vecinului său contrariat de aceste unice trei drapele simbolice care-i aparţineau lui şi desigur numai lui, ca o marcă a personalităţii sale copleşitoare. Prietenul meu a pîndit luni de zile apariţia scriitorului printre albele prevestitoare flamuri, care au fluturat inutil, ca pentru Tristan pînzele corăbiei Isoldei; el a rămas să se mulţumească doar cu literatura lui Sadoveanu, fiind ca şi mine un mare admirator al acesteia". Nu mai puţin curiozitatea, indiscreţia, aviditatea incomensurabilă de informaţii asupra naturii umane ni se relevă ca o maşinărie a unei structuri morale necomplexate, care nu se sfieşte a-şi da în vileag aspectele delicate, nesocotind pudibonderia „burgheză". Alexandru George dezvăluie o „fiziologie" de balcanic, nu numai însetat de date picante, culese din universul mic al urbei (nu conteneşte a proslăvi Bucureştii, care, în optica sa, constituie „o matcă de creativitate unică în cultura noastră şi poate unică în lume"), dar şi predispus a „visa" în marginea lor, a le împinge în mister. Acreditînd visul, se pune în contact cu stratul abisal al alcătuirii sale peninsulare. În această perspectivă e refăcută legătura între cei doi Caragiale, ambii „simţind monstruos", cel dintîi în planul neîndurător al analizei automatismelor bufe, celălalt în planul viziunii nobiliar-luxurioase, „sub pecetea tainei" lirice. Zona observaţiei nediferenţiat plebee se completează cu cea onirică, individualizator aristocratică, într-un orizont estetic ce şi-ar putea lua drept deviză cuvintele lui Breton: „vis plus realitate". Sugestia hazardului oferă inspiraţiei un cîmp fertil. Eseistul nu pregetă a ne comunica astfel chipul în care e stimulat de factorul onomastic: „Numele acesta nu mi-a spus nimic (cum s-ar spune), dar a fost de ajuns ca să-mi ridice temperatura interesului la un grad şi mai înalt...". Înscenînd cu iscusită ingenuitate „enigme" (e un specialist în Villiers de l'Isle Adam şi Barbey d'Aurevilly), Alexandru George îşi transmută amintirea în ficţiune, îşi literaturizează elementele existenţiale, atîtea cîte vor fi fost, pînă la nerecunoaştere. Cel ce ar încerca să reconstituie adevărata faţă a faptelor (operaţie oţioasă, pentru a nu spune absurdă), ar trebui să suspecteze... majoritatea lor, într-atît violenţa trucajului pare a le marca, a le situa sub sticla incasabilă a fabulaţiei. Personajul auctorial se înconjoară de altele, purtătoare ale unor particularităţi delicios livreşti, în raza unui elan transfigurator. Interesul pentru pitoresc, pentru investigarea culiselor, e atît de puternic, încît se potenţează prin necurmată fantazare.

Efectul ce s-ar obţine prin simpla transcriere a unor „aspecte" oricît de „aventuroase", de „palpitante", e resimţit ca neîndestulător, drept care invenţia, mai mult ca sigur, intervine cu curaj. Biografia scriitorului devine urzeală estetică: „Într-o seară, acum aproape mai bine de un sfert de veac, la ora cînd se încheie de mult cele mai prelungite vizite, plecam de la o mătuşă a mea, o femeie care suferea de grave şi rebele insomnii şi care-şi îndulcea existenţa aceasta chinuită cu o gardă fidelă de cunoştinţe despre care eu nu aveam o idee precisă, căci vizitele mele erau prea rare ca figurile acestor oameni să-mi devină cunoscute, necum familiare. Ieşind pe uşa apartamentului ei, ultimul, m-am trezit brusc în faţa unui domn cu o înfăţişare ceremonioasă, care tocmai apăsase pe butonul soneriei. Ne-am aflat cîteva clipe faţă în faţă, opriţi de comuna noastră imposibilitate de a ne identifica. Era desigur unul dintre aceşti cunoscuţi ai mătuşii mele, bineveniţi la orice oră; totuşi, înţelegînd inconvenienţa pe care un străin ca mine ar fi putut să i-o reproşeze cel puţin în gînd, domnul şi-a prelungit mai mult decît trebuia zîmbetul şi mi-a întins o mînă rigidă, strîngîndu-mi-o pe a mea după o modă pe care o observasem şi la alte feţe simandicoase cu care avusesem a face şi pe care, după cîte îmi spusese un fost diplomat, o pusese în circulaţie regele George al V-lea al Angliei, pe vremea cînd nu era decît prinţ de Wales, într-o împrejurare de pomină". Gustul acestei „înmulţiri" a realităţii cu povestea e atît de presant, încît naşte un neaşteptat interes pentru melodramă. Autorul *Semnelor şi reperelor* nu ezită a scotoci în vechi cronici judiciare, a recompune faptul divers al altei vremi, spre a pune în evidenţă modul în care viaţa se „apropie" de spectacolul la care năzuieşte în cadrul naraţiunii sale saturate de stil „captivant". Funciarmente *povestitor*, se arată irezistibil atras de ceea ce ne oferă, prin trepidaţie violentă şi, de cîte ori se poate, prin sîngeroasă dezlegare, tărîmul „romanului" pasional. Omul claustrat în bibliotecă savurează atingerile cu o lume elementară, cu stihia dezlănţuirii instinctuale. Rafinamentul i se „corijează" prin *kitsch*: „Eroina a fost o doamnă numită Arabella Armăşescu, soţia unui avocat de mare suprafaţă în acea vreme, Constantin Stravolca, şi care, intrată în aventură sentimentală cu un foarte june secretar al acestuia, şi-a împuşcat amantul într-o noapte de reproşuri şi contrarietăţi, deoarece se pare că tînărul, dezamăgit de unele clauze ale condiţiilor de despărţenie pe care abilul « maestru » ţinuse să le impună utilizării celor două milioane de lei cedate

prin act, a vrut să o părăsească pe doamnă, dîndu-și seama că nu va pune mîna pe bani decît condiționat. A urmat un proces scandalos...". O mare voluptate a autorului e de a constata, pe de altă parte, jocul înșelător al aparențelor. Cu cît amplitudinea iluziei este mai ieșită din comun, cu atît confruntarea ei cu realitatea e mai tragicomică. Comparația nobilă apare utilizată pentru a reliefa derizoriul: „... personajul meu nu era un Catone al moralității, ci un prozaic paznic — de zi și de noapte — al Grădinii Botanice...". În virtutea unei „specialități" de a descoperi „petele în soare", după cum singur admite, Alexandru George se bucură vădit cînd dă de inadvertențe în locurile cele mai onorabile, cînd sesizează „gafe" la personalitățile cele mai reputate: „Îmi aduc aminte că l-am surprins odată pe Tudor Vianu pomenind cu gravitate într-un discurs de psalmii înțeleptului Solomon sau de pildele regelui David. Cam tot pe atunci, Călinescu întrebuința într-o cronică a optimismului *(sic!)* « longevitatea vieții », deși cuvîntul « longevitate », fabricat în Evul Mediu, înseamnă viață lungă și, deci, expresia era pleonastică. (Ea a fost reluată și de fidelul lui discipol, Al. Piru, într-un « studiu » despre Tudor Arghezi doar probabil pentru a se afla în plăcută și înaltă companie.)". Dar prin funcționarea mecanică a atitudinii demistificatoare, prin operația „punerilor la punct" devenită rutină, se ajunge ușor la excese. Cruzimea autorului care, în genere, are tactul de a trece doar drept un simulacru, drept un factor ironic al analizei moraliste capătă în unele pagini o accepție direct riscantă, Accentuîndu-și un caracter absorbant, împins pînă la fanatism, demitizarea se transformă în contrariul său. Eseistul poate fi surprins fabulînd chiar pe locul unde a fost radiat „mitul", cu toate că nici un semn nu arată că ar prinde de veste de farsa pe care și-o joacă sieși, cînd înlocuiește o preconcepție grațioasă cu alta dură. Nu fără mirare citim unele propoziții referitoare la Tudor Arghezi („Cultura teologică a poetului nostru pare mai curînd aceea a unui țîrcovnic care, supraveghind fumul lumînărilor, îndreptînd un covor sau potrivind o cunună la vreo icoană, « prinde » unele elemente de vocabular ecleziastic, fără a-și da osteneala să le aprofundeze înțelesul...") sau Ion Barbu („...incongruența gravă a actului poetic la idolul meu, ca să nu mai pomenesc de estetica sa pur mallarméistă, cînd nu de-a dreptul paranasiană [dar cred că nimeni în critica românească nu are idee ce înseamnă exact acest cuvînt] și, în sfîrșit, lamen-

tabila lui abdicare de la poezie făcută nu *vi coactus*, ca regii cînd sînt siliţi să-şi părăsească tronurile, ci cu toată complezenţa, pentru motive de... carieră!"). Demonia scăpărătoarei inteligenţe a lui Alexandru George n-ar fi însă deplină dacă nu ar pune în circulaţie şi cîteva legende ale negaţiei! Ticsită de idei, chipuri umane, metafore, paradoxuri, evocări, judecăţi şi pre-judecăţi, cartea de care ne-am ocupat se citeşte pe nerăsuflate, precum un dosar de „existenţe". Pretextul memorialistic îi acordă o deschidere în profunzime. La cumpăna genurilor şi în climatul generos al „vieţii" interpelate nemijlocit, Alexandru George pare a-şi fi urmat, în fine, vocaţia.

"Petrecerile" rațiunii critice (Alexandru George)

Cu Alexandru George ne aflăm, în bună măsură, pe linia „tinerilor" noștri din anii '30—'40, care cultivau o literatură de idei și fantezie, de cultură și participare emoțională, în texte cu alură eseistică ori aforistică ce afectau „autenticitatea", „trăirea": Mircea Eliade, Constantin Noica (al cărui *Jurnal filosofic* îl recunoaște drept o carte de căpătîi), E. M. Cioran (pe care-l refuză), Eugen Ionescu, Petre Pandrea ș.a. În comun cu aceștia, autorul volumului cu un titlu ce nu suferă în nici un caz din pricina simplității, *Petreceri cu gîndul și inducții sentimentale* (Ed. Cartea Românească, 1986), volum la care ne vom referi în cele ce urmează, e interesat a reformula conceptele uzuale (uzate), „a privi, după cum se exprimă Eliade în prefața la *Oceanografie*, viața de toate zilele a sufletului", a dezlega „cu seriozitate, problemele simple — pe care nu le mai ia nimeni în seamă pentru că sînt prea mari sau prea simple". Accentul întreprinderii sale e o anume urgență („cele mai urgente nevoi ale înțelegerii noastre", după cum nota predecesorul său), subînțelegîndu-se un strat mirabil pitit sub convenții („Toate cuvintele din vocabularul nostru cel mai uzual ascund miracole" — *idem*). Avem a face cu un mecanism intelectual subminat de un scepticism ce-l împiedică a ajunge la sistem și cu o vocație literară pe care același scepticism o împiedică, de cele mai multe ori, a se rezolva în ficțiunea continuă. Textele propriu-zis critice ale scriitorului, deși

respectă prescripțiile disciplinei și își arogă chiar o anume ariditate, un stil povățuitor, nu sînt scutite de alunecări imaginative, de o culoare a prozei, după cum romanul său *Caiet pentru...* cuprinde masive enclave analitice, nutrind, în destule pagini, nostalgia eseului. Terenul cel mai prielnic al expresiei de sine îl alcătuiește pentru Alexandru George mixtura procedeelor, interferența perspectivelor, nu în afara unei copioase contribuții memorialistice, așa cum s-a înfățișat prima oară în *Simple întîmplări în timp și spații* (1982). Autorul se simte la largul său atunci cînd constrîngerile, inclusiv cele ale temei ori genului, sînt minime. Ființa ce se dorește (și efectiv este, pînă la un punct) rațională, riguroasă, capabilă a-și stabili un program din marginile căruia să nu iasă, își descoperă o subiacentă nevoie de libertate, satisfăcută în digresiune, divagație, fragment. Cartezianismul său e sabotat de fibra sa artistă. Montarea asociațiilor ilustrează o mișcare imprevizibilă, o scurgere umorală capricioasă, curmată brusc, printr-o epuizare a dispoziției creatoare, în genere de scurtă respirație. Spiritul geometric se realizează din adunarea flegmatică a figurilor autonome, precum un fagure. Spiritul de finețe se străduiește a-și ascunde fragilitatea, caracterul volatil, vulnerabilitatea printr-o serie de manevre ce împing în prim plan și conturează cu exces imaginea energiei, a siguranței de sine infailibile. Sfiindu-se oarecum de sine, ultimul se străduiește a se drapa sub faldurii autoritari ai celui dintîi. Un deficit de forță mimează un surplus al ei, o greutate de adaptare, firească la tipul artist, pretinde o vocație dominatoare, dacă nu una de-a dreptul războinică. Alexandru George se vrea un maestru al aplombului. Scrierile sale ne apar presărate cu semnele superbiei precum indicatoare de circulație pentru cititorul ce altminteri ar risca să se rătăcească în desișul motivelor: „A trecut anume anul 1985, ne încredințează Alexandru George, care a fost și acela al centenarului lui Rebreanu, fără a mă simți ispitit măcar o secundă să răspund solicitărilor ce mi s-au făcut de către revistele noastre spre a scrie despre el ceva". După alte cîteva preciziuni formulate cu aceeași fermitate, pentru care sintagma „o secundă" constituie o mostră, se înregistrează o lovitură de baghetă magică: „Ei bine, deși aceste antecedente nu mă recomandau cîtuși de puțin să trec drept un «specialist» în opera lui Liviu Rebreanu, Uniunea Scriitorilor, printre ale cărei mădulare mă prenumăr, a găsit totuși de cuviință să mă trimeată la Moscova, în cadrul unei delegații care urma s-o reprezinte la Centenarul

Rebreanu serbat acolo sub egida U.N.E.S.C.O.". Totul spus repede, pe un ton peremptoriu, fără a se mai aştepta vreo replică, inclusiv cîteva amănunte asupra vieţii private ce trădează semnificaţia de interes public care li se acordă: „Jules Verne este un autor a cărui lectură nu am mai reluat-o niciodată pentru nici una din operele sale, de care m-am despărţit la o dată destul de precisă; pe la vîrsta de 12—14 ani". Ca şi următoarele gustoase exactităţi: „Ca să fiu şi mai precis, voi spune că prima dată m-am întîlnit cu o carte de Jules Verne la vîrsta de 9 ani, cînd eram în clasa a doua primară şi am primit ca premiu *Cinci săptămîni în balon*, în traducere românească, dar nu am putut-o citi". Dacă simulează diletantismul, autorul *Semnelor şi reperelor* o face doar pentru a-şi scoate în relief musculatura intelectului dezvoltată pe cont propriu, în afara unui curs de antrenament oficial. Cituşi de puţin modestie, ci o nouă formă de jactanţă! Căci diletantism nu înseamnă aci slăbiciune, ci putere, izvor de înfăptuiri ce se cer preţuite. Diletantism, adică, paradoxal, o cale de aprofundare, o transcendere a obiectului, cu care oricine se poate făli. Fraza ce-l proclamă prezintă o distorsiune ce nu lasă nici o îndoială: „În calitatea mea de cititor fervent de literatură şi de diletant în ale criticii, mi-am pus printre altele mai mult poate decît profesioniştii gravi şi calificaţi (mai siguri de ei) ai disciplinei problema dreptului la critică, a specificităţii acesteia, a posibilităţii erorii...". E adevărat că transpare o nesiguranţă a formării şi a afirmării proprii, în circumstanţele istorice vitrege, care oferă o explicaţie a tonului înălţat, nu o dată marţial, în cuprinsul unei explicabile strategii de supravieţuire, de care face uz scriitorul. Aflat la răspîntiile unei existenţe incipiente, care-l putea duce fie la o mediocră „carieră" lucrativă, fie la împlinirea întru cultură, chiar fără un ţel imediat productiv, a personalităţii, optează pentru soluţia a doua, atît de idealist-riscantă. Între aparenta „integrare", care era de fapt o ratare, şi aparenta „debusolare" care era de fapt calea justă, a făcut alegerea norocoasă, menită însă a şoca ambianţa timpului. Acest fapt presupunea o „mobilizare generală" în forul intim, o încordare maximă pentru a face faţă obstacolelor, pentru a spulbera adversităţile. Cristalizarea lăuntrică era obligatoriu asociată cu un reflex de apărare perpetuă, cu o reacţie acidă, „ţepoasă", care s-a păstrat. Nu ne vom opri la mărturiile îndeajuns de numeroase ale acestei dileme, dar vom remarca, în schimb, ecoul ei indeniabil în interesul purtat de Alexandru George literaţilor „tineri",

„debutanţilor", a căror „fiziologie" e schiţată cu o pătrundere realist-compasională. Scriitorul „întîrziat" se apleacă asupra începătorilor cu o mizantropie afectuoasă, constructivă în fond, prin capacitatea de a se situa alături de ei, de a le sesiza „problemele" din interior. Cel frustrat odinioară oscilează între postura condescendentă şi cea fraternă. Oricît ţinuta de protector l-ar flata, aceasta apare corectată de evocarea vibrantă a cazului propriu. Citim astfel o confesiune deghizată: „Ideea că înfrunţi un gol, în plină dezorientare, sau că trebuie să rătăceşti printr-o pădure deasă şi prea încîlcită de ispite şi de erori, încearcă pe orice tînăr care are prezumţia să « înceapă » a scrie literatură, dacă o face cu o minimă luciditate. Efortul propriu, posibilitatea de a rătăci, de a te lăsa fascinat de false modele şi a apuca pe drumuri înfundate sunt atît de mari încît ideea de autodidacticism în literatură nici nu se pune. Formaţia scriitorului este un act de unul singur". Ipostaza celui ce dă consilii e, în scurtă vreme, înlăturată cu nervozitate, pentru ca eseistul să ne vorbească de-a dreptul despre sine, cu un dramatism încă nealterat, aşa cum un veteran şi-ar arăta urmele rănilor căpătate în război, rămase pentru toată viaţa: „. . . relativa libertate de informare şi de lectură nu a fost scutită de tensiuni, chiar dacă lipseau servituţile; nu a fost lipsită nici de dubii şi interogaţii grave asupra propriului meu destin intelectual, pentru că pe atunci nu aveam posibilitatea unei verificări cu vreun factor exterior mie, iar pariul pe care-l făceam cu propria mea existenţă avea o scadenţă îndepărtată". Ni se relevă aşadar o foarte plauzibilă rădăcină a independenţei sale de opinie, a „spiritului liber" ce n-a ezitat a şi-l afişa cu consecvenţă, cînd condiţiile i-au permis a răzbate „la lumină". Ne dăm seama, pe o cale firesc morală, care sînt originile personajului băţos, bănuitor, prin intermediul căruia îi place să se recomande. De reţinut şi circumscrierea unui fenomen de conjuncturalism, adiacent căutării sale „chinuitoare". Examinarea acestuia scoate în relief tipul contrar tînărului onest şi tenace, cel al oportunistului bătînd monedă nu din convingerile sale (inexistente), ci din potrivirea lor *întîmplătoare* cu valoarea, faţă de care e la fel de necritic ca şi faţă de nonvaloare: „În tot cazul, aceasta a determinat o ascuţire a judecăţii proprii, obligativitatea maximei lucidităţi, lipsa totală de reţinere faţă de posibilii « idoli » literari ce altminteri ne-ar fi fost impuşi, eliberarea de oricare autoritate scolastică, ceva ce criticii mei de

mai tîrziu au semnalat-o în scrisul meu, desigur pentru că au resimțit-o ca pe o noutate contrariantă, neplăcută. Ei trecuseră de la admirația lui Neculuță, A. Toma sau cel mult N. Labiș la aceea la fel de indistinctă și necugetată a unui Arghezi, Călinescu sau Blaga". Concluzia de ordin practic e încurajarea tuturor vocațiilor *in spe*, deoarece numai într-un climat de amplă publicare, de afluență a „începuturilor", chiar dacă, inevitabil, multe nume rămîn doar „ca simple elemente de figurație, pentru a sugera gloata, care totuși e importantă", precum în convoiul Calvarului din tabloul lui Bosch, se pot desprinde nestînjenit valorile autentice: „Ideea de a se da cît mai multora șansa de a ajunge pe masa criticilor și în mîna cititorilor atestă profunda înțelegere a condiției creației artistice; aceasta din urmă nu e posibilă fără o mare abundență a încercărilor de artă, a experimentului riscat de oricine, admițîndu-i-se acestuia o cotă absolut normală de eșec".

„Ascuțirea judecății proprii", pe care și-o asumă, fără nici o falsă modestie, Alexandru George (căci numai de o ipocrizie în această direcție n-ar putea fi acuzat!) se exercită în două direcții: pe distincții în domeniul ideii și pe autori. Mai înainte de a fi aplicată unor date ale concretului, incredulitatea sa se exprimă într-o sferă speculativă, se înnobilează în atmosfera abstracției. Ca odinioară Paul Zarifopol, eseistul refuză ideile „primite", conceptele circulante pe o filieră neverificată, într-un duh cabrat, ce se declară „al maximei lucidități", considerînd, cu o tușă camilpetresciană, existența oricărei valori drept „o problemă esențială, aș zice chiar de destin". E ca un meșteșugar ambițios, care încearcă a-și făuri propriile unelte. Tot ce vine din altă parte i se înfățișează suspect, confuz, de gust îndoielnic, dacă nu „aberant". O mare încredere în sine îl împinge la reformulări generale, implicînd o risipire pe suprafețe întinse, un soi de bricolaj speculativ. Termenul de referință sacrosanct e un eu vertical și intratabil. În pagină, acesta apare dilatat, răsfățat grafic, aidoma unei inițiale din secolele trecute: „Pe mine însă m-a surprins îndeosebi greșeala pe care o comit unii oameni foarte inteligenți, de cele mai multe ori comprehensivi față de fenomenul artistic, anume de a lua drept defect principala calitate a unei opere artistice sau a unui creator care vrea s-o impună". De la enunțul unei atari constatări ritoase se trece la menționarea unor cazuri ilustre: „În aceeași situație se află și celebra frază a lui Brâncuși despre sculptura lui Michelangelo: — E o sculptură biftec! Ea e exactă prin aceea că realmente caracteri

zează arta marelui florentin, dar nu mai e de acceptat în măsura în care o caricaturizează. Cineva care ar spune: — Arta lui Michelangelo e sublimă pentru că e suavă! ar greşi în sens invers, pentru că şi-ar întemeia o apreciere justă (e sublimă) pe o intuiţie fundamental greşită. Care dintre cei doi ar greşi mai grav?". După care urmează următoarea încheiere, radiind de autosatisfacţia autorului pentru chipul inedit în care vede chestiunea: „Să spun că unii greşesc bine, adică admiră pe temeiuri false, pe neînţelese, o operă care merită totuşi admiraţia, în timp ce ceilalţi fac greşeala de a respinge o operă pe care o înţeleg cel puţin în structura ei primară? Acest din urmă caz este în mod frecvent acela al specialiştilor, al persoanelor docte, cu gust artistic ferm, formate la o şcoală bună, cazul criticilor specializaţi, de structură conservatoare, cum sunt mai toţi. Celălalt e al fanteziştilor, al spiritelor artistice şi intuitive, care sesizează uneori cu mai mare uşurinţă noul şi au curajul de a-i da un semn pozitiv, de a-l proclama cu entuziasm". Dar imaginaţia eseistului, care cu ostentaţie îşi recuză calitatea de specialist, ţinteşte mai departe, căci îşi propune alcătuirea unui volum, *Antologia aberaţiilor critice*, aberaţii săvîrşite sub semnul probităţii, întrucît sunt exceptate „cazurile care intră în zona întunericului total", punîndu-se accentul pe „intuiţiile juste," chiar dacă acestea, conform teoriei de mai sus, se dovedesc a fi străine artei ori măcar operei luate în considerare. Nu e greu de găsit justificarea personală a proiectului, în cadrul căruia partea leului revine „oamenilor cu principii, doctrinarilor", tagmă din care face parte — se subînţelege! — şi autorul în discuţie. Ca o manta de vreme rea! Societatea cu care se va întîlni la adăpostul ei Alexandru George e simandicoasă. Un salon al refuzaţilor de marcă: „Mă gîndeam atunci nu la *Poezia putrefacţiei şi putrefacţia poeziei* sau la *Poetul culorilor sumbre*, apărute în perioada «obsedantului deceniu», ci la studii de felul paginilor antieminesciene ale lui Anghel Demetriescu sau anticaragialiene ale lui Pompiliu Eliade. Aş propune acum şi articolul lui H. Sanielevici despre M. Sadoveanu, studiul despre «*Poezia nouă*» de G. Ibrăileanu, sau *Cum se scrie româneşte* de T. Arghezi, ba chiar *(sic!)* articolul lui Cornel Regman despre poezia lui Constant Tonegaru, model de felul în care calităţile esenţiale ale unei arte sunt depistate exact, dar luate drept defecte". Socraticul îndemn „Cunoaşte-te pe tine însuţi!" îi produce lui Alexandru George, din capul locului, o grimasă mefientă. Se improvizează aci un mic spectacol al eului sublim-

mofturos, un, ca să-i spunem pe nume, miticism decantat, filosofant în enormitate, decelabil la o seamă de subţiri feţe intelectualiceşti valahe. Eseistul intră în subiect cu o smucitură brutală, adică printr-o atitudine ale cărei valenţe exagerat grave sînt însoţite de altele bufe: „Maximă mai degrabă recomandabilă decît uşor aplicabilă. Ce înseamnă să te cunoşti pe tine însuţi? Şi la ce îţi foloseşte exact aceasta?". Argumentaţia e lejer hedonistă, pe linia aspiraţiei artistului scăpat din chingile raţiunii clasice, pofticios de spontaneităţi. Şi cum să nu vedem într-însa şi subtextul unei dispoziţii de reverie peninsulară? „De fapt, viaţa omului n-ar mai fi cu putinţă, sau n-ar mai fi frumoasă, dacă nu ar constitui şi un lanţ întreg de surprinderi. A te lăsa puţin suprins e nu numai una din plăcerile vieţii, e una din condiţiile esenţiale ale existenţei, fără de care totul ar deveni prea trist şi monoton". Mai puţin convingătoare ni se pare observaţia care urmează, potrivit căreia scriitorul nu accede la propria-i identitate „decît prin ricoşeu şi printr-o acţiune în primul rînd comunicativă": „Între identitatea « pentru sine » şi aceea « pentru alţii », scriitorul este silit să opteze pentru cea de a doua, chiar dacă sensul de mică fraudă a acestei disocieri obligatorii (şi, pentru el, întru totul dorite) nu-i scapă. Această nimica toată e tocmai urmarea « artei ». Şi, de aceea, poate că adevăratul scriitor să fie ultimul om de pe lume care să dorească a se cunoaşte cît mai exact pe sine însuşi". Cum aşa? În felul acesta n-ar mai fi posibilă marea inovaţie, înnoirea de viziune, totdeauna mai mult sau mai puţin suspendată, ininteligibilă. Dacă un creator se resignează în a se „cunoaşte" exclusiv prin imaginea sa „pentru alţii" e pîndit de primejdia mortală de a fi contestat (de a se contesta!) tocmai în esenţa sa, nereceptată de ochiul împăienjenit al tradiţiei, al habitudinii. Cum ar mai fi putut crea un Van Gogh, un Rimbaud, un Wagner, dacă şi-ar fi stabilit identitatea estetică prin prisma opiniei publice din timpul lor? Cum ar fi putut trece peste barajul formidabil al conservatorismului în materie de gust? Nu e oare *vitală* pentru un mare creator tocmai cunoaşterea de sine, fie şi aproximativă, imperfectă, dibuitoare? Cu o caracteristică dezinvoltură, Alexandru George face frecvent afirmaţii care au configuraţia „întoarcerii pe dos" a celor obişnuite. Însă nu tehnica paradoxului ca atare contează aci, cît includerea lor în circuitul unor analize, corespondenţe, rememorări etc. E vorba de simple impulsuri, pretexte pentru materia arbo-

rescentă, saturată de cultură, cu care operează eseistul, tangentă la o concepţie sofisticată, topită în gratuitatea actului literar. Un lucru poate fi aşezat într-un anume fel, dar poate fi aşezat şi altfel, chiar prin exactă răsturnare. Îşi spune cuvîntul o mentalitate relativizantă, de *graeculus*, acea inteligenţă mobilă, de prestidigitaţie a conceptelor, de care Alexandru George, bucureştean de origine, beneficiază ca de o zestre nativă. În ciuda pedanteriei sale un pic forţate, a seriozităţii (prea) morocănoase, răzbate un element ludic, un gust de veselă contrafacere. Efectul prim e deliberat şocant, urmărind stupefierea spectatorului (cititorului): „Fratele meu, singura fiinţă care mi-a putut urmări existenţa aproape zi de zi, timp de mai bine de cincizeci de ani, mi-a spus acum cîteva zile: — Nu ai fi făcut atîtea lucruri în viaţă dacă n-ai fi fost aşa de dezordonat!... E un elogiu, exagerat, consider eu...". Pentru a adînci un asemenea raţionament „sucit", e amintită în continuare scrierea lui Robert Louis Stevenson, *O apologie a leneşilor*, care i-ar fi dat autorului „mult de gîndit pe vremuri" şi ale cărei precepte „în multe privinţe" le-ar fi adoptat: „Dar, de fapt, în englezeşte *idler* nu înseamnă numai *leneş*, *trîndav*, adică individ inactiv, ci şi *risipitor*, ins care nu-şi canalizează neapărat eforturile într-o anumită direcţie, cu rezultate mai mult sau mai puţin practice. Interesant mai ales e faptul că Stevenson consideră că anumiţi oameni nu pot fi *idlers*, pentru că firea lor nu e îndeajuns de *generoasă* ca să admită risipirea, să suporte formula liberă a existenţei, cu corolarul ei: autentica identitate". Apucînd pe această neaşteptată pistă, eseistul formulează o constatare *pro domo*, o îndreptăţire a propriului caleidoscop de preocupări, ca fugă de degenerescenţă, de mortificare, ca menţinere în formă a condiţiei umane: „Faptul de a te ocupa la extrem cu un lucru precis, determinat (indiferent unde: la şcoală, la slujbă, la piaţă sau la biserică) este un semn de deficit de vitalitate, care face din aceşti oameni nişte morţi-vii, sclavi ai unei ocupaţii impuse şi convenţionale, care ascunde adevărul asupra esenţei umane". Gestul asociativ are nu o dată un desen larg, teatral. Propensiunea balcanică pentru simulacru şi artificiu, pentru podoabă, se confirmă din nou. Înainte de a se fixa asupra obiectului său terestru, privirea lui Alexandru George descrie o plimbare lentă pe firmamentul încărcat de astre. Spre a se susţine teza necesităţii „revizuirilor" critice, însemne ale curajului şi probităţii (deşi, adăugăm noi, nu sînt obligatorii în toate împrejurările, curajul şi probitatea puţin-

du-se manifesta și altfel), se pornește de la „marele Johannes Kepler", care, „descoperind într-o bună zi a anului 1615 că orbitele planetelor nu sunt circulare, cum se crezuse pînă atunci, ci elipsoidale, a exclamat, zguduit de revelația aceasta care i s-a părut a fi mai înainte de toate o gravă profanare a unor legi considerate de el sacre (pentru că erau «mai logice»): «Oare cine sunt eu, Johannes Kepler, de distrug divina simetrie a orbitelor circulare?»". De la jocul cinic-nonșalant practicat cu istoria literară („Labiș aducea o noutate indenegabilă, o sinceritate a tonului, o vehemență nedisimulată, ca un sunet mai pur, de clopoței, la care nu în ultimul rînd s-a adăugat moartea lui oricît de regretabilă dar avantajantă...") se ajunge, compensatoriu, la un cinism bonom proiectat asupra subiectului însuși *(Un anume fel de camaraderie)*. Cuprins de o demonie a contradicției (presupunem că-i procură o beție dionisiacă a intelectului, „petrecerea" din titlu ce se transpune în vervă textuală), Alexandru George recurge pe alocuri la cîte un adevărat bombardament cu aserțiuni „scandaloase", cu scopul de a nimici pozițiile obosite ale „bunului simț", ale „răbdătoarelor" obișnuințe. Deprinderilor pe care și le-a cultivat din junețe pentru a supraviețui spiritualmente le datorăm, după toate probabilitățile, această vehementă ofensivă asupra ceea ce e (sau i se pare) loc comun contestabil, prejudecată deranjantă. Sofismul devine resortul declanșator al unei formidabile energii. În virtutea unei logici specioase, se dezlănțuie, bunăoară, următoarea cascadă de argumente întru reabilitarea snobismului: „... snobul, orice ar fi în el blamabil, este un produs auxiliar al unei anumite atmosfere de cultură și unul dintre singurele ei semne de maturitate". Și: „Snobismul artistic este mierea pămîntului. Greu de tot va putea cineva măsura sau inventaria complet meritele lui în promovarea și întreținerea culturii". Și: „Vai de artistul care ar trăi într-o societate de barbarie sinceră și nepăsătoare, adică fără snobi!". Și: „Distanța dintre adevăr și minciună se scurtează în cazul de față pînă la zero sau rămîne minimă ...". Turnura de aforism sfidător, aruncat în obrazul celor ce nu „reflectează" suficient, pe care o capătă atari rînduri revendicative, prezintă doar un neînsemnat inconvenient: nu izbutește a șterge înțelesul negativ pe care-l are termenul în definiția sa de dicționar! Și, culmea, se pare că nici înverșunatul apologet al snobismului nu nutrește o asemenea iluzie, căci, mai la vale, recunoaște cît se poate de neted: „... snobismul e totdeauna un fenomen de orizont restrîns

și foarte schimbător". Și încă: „Snobismul acționează subteran, cultivînd și aducînd la suprafață mai mult pe obscurii istoriei artelor decît valorile ei consacrate". Așadar, n-a fost la mijloc decît o demonstrație de virtuozitate, menită a dovedi capacitatea gîndirii de a se subtiliza, de a se transforma într-o seducătoare cazuistică. Ne putem întreba care e statutul adevărului între realitatea și mirajul său abil multiplicat. Care e partea de gravitate și care cea de ironie a textului la care ne-am referit mai sus ca și a altora similare? Să amintim că paradoxul poate îndeplini rolul de catalizator al adevărului. Exacerbat, împins în fantasmagorie, cel din urmă e silit a-și dezvălui latențele, a se formula într-un chip acut. Însă are în vedere Alexandru George chiar... adevărul? Aidoma unui violonist de clasă, eseistul săvîrșește la instrumentul său acrobații care-i revelează șansele iscusinței, ale diferențierii proprii. Tehnica conștiinței ni se propune drept un echivalent al conștiinței.

Să aruncăm acum o privire în domeniul referințelor la scriitori și opere. Din exercițiul unei autodelimitări exacte, tranșante, al șlefuirii perseverente a fațetelor personalității critice, ia naștere un șir de adeziuni și respingeri cu caracter organic, de „sistem". Alexandru George se definește pe sine, mai mult decît dă glas unor „adevăruri" impersonale, așa cum pare a crede și a ne face să credem în unele mai vechi, foarte țepene, profesii de credință. Fascinată de o obiectivitate *in vitro*, subiectivitatea sa pulsatorie, neliniștită, nu e mai puțin pîrghia principală a comentariului aplicat: „atașarea mea sau respingerea se făcea din motive profunde, nu pentru că urmam, în spirit mutonier, o programă analitică". Evident! Astfel de „motive profunde" sînt tocmai cele ce-i structurează individualitatea, cele care-i atestă originalitatea. Adevărul lor e cel mai substanțial, prin diferențiere. Trăsăturilor de fond ale eseistului îi sînt îndatorate înclinația sa către ideologie și lipsa de interes față de lirism, de altminteri date în vileag și teoretizate. Cu toate că s-ar putea vorbi și despre o rezistență atipică, despre o „zbîrlire", întrucîtva surprinzătoare, în fața unor autori-ideologi dintre cei mai notorii, de la Constantin Noica la Adrian Marino. Fapt ce denotă că nu o consecvență mecanică, perfectă, îl caracterizează pe Alexandru George, în conștiința căruia prozatorul, impresionistul, omul pur și simplu reacționînd reflex împotriva oricărui procustianism, din afară sau dinăuntru, au un cuvînt greu de spus. În același fel se explică inten-

sificarea difidenţei, disputa, respingerea, uneori cu asupra de măsură, a ceea ce i se înfăţişează inautentic ori măcar dubios, controversabil. Polemica fiind, ca reacţie umorală turnată în verb, o speţă de literatură, ea dizolvă închistarea doctrinară, înlătură uscăciunea, acordă textului o fluiditate benefică. Degajînd nota estetă, corijează acea slăbiciune secretă a ideologului expus anchilozei, o preface într-un succes al scriitorului. Accentuată sub zodia unui timp ingrat, a unei evoluţii personale anevoioase, s-a constituit într-un blazon al celui de care ne ocupăm. Polemismul său fastuos (un mijloc ocult de a se îmbărbăta pe sine, de a-şi depăşi complexele) îşi stabileşte, bineînţeles, obiective dintre cele mai înalte. Candid ca orice orgolios inteligent, Alexandru George doreşte a se înconjura de o seamă de victime de soi, executate cu o cruzime cu atît mai mare, cu cît faptul are loc în efigie. Hecatomba sa se compune — mai e nevoie s-o spunem? — din simple figuri, vedenii ale nervilor săi subţiaţi de visul livresc, imboldiţi de utopia belicoasă. Cum am putea lua în serios diatribele autorului *Clepsidrei cu venin*, cum le-am putea nesocoti, sub aceeaşi boltă a drepturilor personalităţii de a se afirma pe plan ideal? „Semne" şi „repere", hieroglife ale intelectului, se cuvine a le gusta drept poziţii abstracte, stimulente ale apetitului creator, iar nu soluţii practice, ultime, şi cu atît mai puţin defăimătoare. A le considera altfel decît *cum grano salis* ar fi o manifestare de neînţelegere ori de rea-voinţă. Şi, totuşi, au produs (nu puteau să nu producă!) rumoare în parterul publicistic rînduri precum următoarele: „... personal consider că *Sărmanul Dionis* este o piesă de imaturitate, care are importanţă doar pentru cel care studiază opera autorului ei în genere şi începuturile unui gen în literatura noastră. E o încercare juvenilă, care reprezintă o concentrare hibridă a unui întreg repertoriu de teme ale straneităţii fantastice, fără ca această aglomeraţie în cadrul unei formule epice prea dizlocate să-i confere şi valoare (...) o piesă de importanţă exclusiv istorică; în tot cazul n-aş fi pus-o alături de *Hanul lui Mânjoală*, o capodoperă a genului, o operă de un prozaism strict, lucrată însă cu o mînă de maestru care nu se încurcă în detalii cînd e vorba să conducă o naraţiune, care ştie să creeze ficţiunea din te miri ce elemente simple, care se joacă fără greş cu toate registrele". Ca pentru a-şi agrava opinia analitică printr-o provocatoare generalizare, autorul afirmă mai departe: „Eminescu e cel care a lucrat într-un material mai caduc.

Marea lui realizare nu este atît de domeniul artei literare, cum a părut la prima vedere și cum au crezut mulți critici chiar mai tîrziu, cît din acela al sensibilității, pe care a aprofundat-o nebănuit și al spiritualității, al cărei unul din factorii constitutivi a devenit ulterior. Poezia prin ea însăși se dovedește odată cu trecerea timpului mai caducă și Eminescu e victima acestei imprevizibile fatalități, cu efecte deloc imediate, dar inexorabile. Poezia ca artă a cuvîntului se perimează mult mai repede, în timp ce e de observat că acea comedie a limbajului pe care Caragiale a dus-o la consecințe aparent extreme (uneori nu de toți acceptate) pare deopotrivă a-i hărăzi posteritatea". Deși deloc ... indiscutabile, departe a fi, din unghiul nostru de vedere și, probabil, din al altora, chiar niște noi table de legi, asemenea linii ni se par dintre cele mai interesante, mai pline de vivacitate în ultima vreme, privitoare la posteritatea prodigioasă a vîrfurilor literaturii noastre naționale. Ce poate fi mai incitant decît a pune în discuție în chip avizat, cu bună-credință, înțelegerea valorilor fundamentale, care trec, fatalmente, prin schimbări de optică, de la o perioadă la alta, riscînd, în afara unei asemenea discuții, a rămîne literă moartă, penibilă buchiseală scolastică? Ce poate fi, în exegeza literară, mai firesc, mai fecund? Deși nimic din demnitatea și cuviința conștiinței critice, liberă pe judecățile și pronosticurile sale, nu arată a se fi clintit, disputei ce ar fi putut urma, în perimetrul eventualelor contraargumente (între care schițăm unul referitor la discrepanța ce s-ar manifesta între „artă literară" și „sensibilitate") i-a fost preferat procesul de intenții. Un obscur gălăgios a sărit — a cîta oară? — în apărarea unor clișee, neînstare a aduce o perspectivă proprie, opac (ori avînd motive a se arăta opac) la strădaniile inconformiste, novatoare, în cauză. Se uită prea ușor că spiritul critic e integru doar în intricarea dialectică a afirmațiilor și negațiilor, sub condițiile competenței intelectuale și sensibile, ale probității, pe care, în cazul de față, nu le putem pune în chestiune: „Acțiunea aceasta de vigilență intelectuală, subliniază cu oportunitate Alexandru George, nu are în ea nimic profanator; este perpetuă și infinită în viața unui om cu mintea trează, ca să nu mai vorbesc de un critic cu inteligența specializată în acest domeniu, la care ea e o obligație. (...) Voluptatea amară a contrarietății în cazul dezmeticirii dintr-o iluzie e compensată de plăcerile pozitive ale

unei noi certitudini, care trebuie primită cu bucurie, cu entuziasmul cu care se plămădise și precedenta". Vorbe pe care le poate subscrie orice exeget ce meditează la misiunea sa, căruia nu îi este indiferentă congruența acesteia cu libertatea actului intelectual. Aparentul capriciu include un ethos ce nu poate fi încălcat fără deplorabile consecințe. Credem că n-ar strica să mai urmărim cîteva reacții „iconoclaste" ale eseistului, deoarece ele relevă o *metodă* naturală a rațiunii critice, care nu se pleacă, precum o trestie la mișcările de aer, în fața reputațiilor, certificîndu-se cu dignitate pe sine. Nu sînt la mijloc accidente, un fel de-a fi fortuit, neconcludent, ci, dimpotrivă, o manieră asumată a personalității critice de a exista, punîndu-se în (dez)acord cu lumea. De prisos a mai demonstra că nu scriitorii comentați cu o degajare, pe alocuri, caustică au de suferit dintr-un astfel de tratament, ci preconcepțiile ce amenință a stinge strălucirea cîtă o pot avea, a le aliena semnificațiile. Fie că le acceptăm, fie că le refuzăm (e normală o diversitate de replici), atari afirmații transcriu pulsația critică însăși, insinuînd finețea dramatică a unor cardiograme: „Deși lucrurile nu s-au petrecut exact așa cum le narează, simplificat, Mircea Eliade, e interesant de punctat momentele...". Ori: „... maximele înghețate, lapidare, în fond retorice ale lui La Rochefoucauld...". Ori: „... mă gîndesc la ceea ce a făcut Montherlant cu acest subiect, în drama sa, după mine, cu totul nefericită, *La Reine morte*, jucată în timpul războiului cu un deosebit succes (...) lectura mi-a dezvăluit o piesă pur retorică, în stil de pastișă corneliană, în care e absentă tocmai nebunia anecdotei sau legendei istorice". Ori: „decepția cea mai mare a constituit-o pentru mine Emil Cioran — față de care avusesem dintotdeauna unele rezerve, pentru că îi cunoșteam antecedentele, adică ceea ce scrisese în țară și continua numai în Franța ...". E lesne să ne imaginăm cîte exclamații de protest s-ar auzi, dacă autorul *Marelui Alpha* s-ar referi într-un stil mai necomplexat, deosebit de limbajul curent, al encomiilor și al inflexiunilor școlărești, la cîțiva autori indigeni, deocamdată situați într-o rezervație a admirației fără nuanțe. Despre un vestit prozator, recent dispărut, a și așternut un text suculent, care-și așteaptă redactorul comprehensiv.

Dar aceasta nu reprezintă chestiunea esențială, nu-i așa? Alexandru George este un fermecător cărturar-moralist contemporan, alături de N. Steinhardt, fără a fi precumpănitor jubilant și celebrator în duh arhaic precum acesta, și de Alexandru Paleologu, fără elocința petulantă, fără mobilitatea erudit-ornamentată, oarecum feminină, pe care le întrupează ultimul, (tustrei „magi de la răsărit“, purtînd în sînge chemarea fabuloasă a Levantului), ci în nota sa de austeritate generoasă și de necruțare simpatetică, precum un paradox uman, alibi al celui textual.

Cuvînt în apărarea unei cărţi despre Mateiu Caragiale

Preţuirea pe care o nutrim faţă de Alexandru George ne îndeamnă la atenţie faţă de toate manifestările publicistice ale domniei sale. Rodul acestei atenţii este o vigilenţă sporită, o firească stare critică ce, fără a înlătura satisfacţiile consensului, ale regăsirii în numeroase opinii şi atitudini a căror arborescenţă desenează o personalitate inconfundabilă, se opreşte asupra unor segmente discutabile, asupra unor verigi mai puţin rezistente ale analizelor ce ni le prezintă. Aşa cum am mai spus şi cu alt prilej, autorul *Semnelor şi reperelor* adăposteşte sub armura sa de cavaler al lucidităţii constelate de idealitate, o structură umorală vehementă, de *emporté*, capabilă de spontane ieşiri în arena incontrolabilului, de savuroase proiecţii ale resentimentului ce se dispensează de rigorile demonstraţiei, chiar dacă le afectează. Un nucleu temperamental iradiază, în atari situaţii, o energie destructivă se pune în mişcare, egală doar cu sine. Aidoma unei sepii, exegetul se înconjoară de norul gros al unei stări de iritare, în afara unor factori ce s-ar putea obiectiva, divulgînd, în schimb o *trăire* intens particulară a atitudinii, un lirism tensionat, agresiv al raportului cu literatura. Zarifopol citează într-un rînd părerea lui Nietzsche potrivit căreia a face filologie înseamnă a citi încet. Ei bine, Alexandru George pare cîtodată a citi galopant, sărind peste rînduri şi peste pagini, neglijînd cu superbie semnificaţiile

care cer, dacă nu zăbavă, cel puţin un ritm normal al recunoaşterii, în urmărirea propriei sale himere viforoase, care nu-i îngăduie a privi nici la stînga, nici la dreapta şi, bineînţeles, nici sub picioare. Un asemenea zbor de halucinat îl efectuează şi asupra cărţii lui Vasile Lovinescu, *Al patrulea hagealîc* (Ed. Cartea Românească, 1981). Vom încerca a lua apărarea acestei, după conştiinţa noastră, pe cît de insolite pe atît de substanţiale contribuţii mateine, demontînd piesele „demonstraţiei" apărute în *Viaţa Românească* nr. 3/1982 sub titlul *O interpretare simbologică a Crailor de Curtea Veche.*

Chiar primul paragraf al articolului înscrie o insinuare extraliterară, de factură... calendaristică, tinzînd a discredita lucrarea prin referinţă la... etatea autorului său, „scriitor debutant totuşi", care, „dacă ne e îngăduită indiscreţia, prenumără mai bine de şaptezeci de primăveri". Cum să nu fie îngăduită o atare „indiscreţie"? Cu atît mai vîrtos, cu cît Alexandru George se alintă în maliţie, vorbind despre propriile „mici şi nevinovate divulgări" pe care le uneşte „cu mirarea" provocată de corelaţia dintre „maturitatea spiritului" şi „ideea de îndelungă gestaţie cum subiectul privilegiat impunea". Numai că un astfel de preambul, confruntat cu migala, cu densitatea şi cu autoritara originalitate a volumului incriminat, îşi elimină presupusele ghilimele, forţîndu-ne a citi fără nici o peioraţie calificări precum „situaţia de excepţie", „maturitatea spiritului", „îndelungă gestaţie". După ce a păşit cu stîngul, acerbul critic condamnă *Al patrulea hagealîc*, neeconomisindu-şi muniţia terminologică, tinzînd a-şi desfigura ţinta prin tirul foarte susţinut, printr-o desăvîrşire a masacrului conceput ca un exerciţiu în sine. Abstractul ţesut atins de gloanţe se preface în zdrenţe tot mai mărunte, tot mai dezolante: „pretext falacios de explicaţii «simbologice»", „nu e un act de aprofundare în substanţa operei (cum îşi imaginează naivii), ci de inadecvare a inteligenţei şi, pentru a nu întrebuinţa cel mai dur cuvînt *(sic!)*, exact contrariul a ceea ce autorul a scontat", „carte superficială, care trece alături de ceea ce e esenţial" *(sic!)*, „exegeza aceasta specioasă (...) avînd ca unic rezultat obnubilarea esenţialului dintr-o carte care merită cu totul alt tratament", „poziţia greşită în care s-a situat autorul studiului şi falsitatea întregului său demers". Ce s-ar mai putea salva de aci? Un prim gest e de a scoate, cu sfială, de sub mormanul de ruine precizările lui Vasile Lovinescu însuşi, care sînt departe de a friza scandalul, propunînd o perspec-

tivă inedită, mai amplă, prin multitudinea izvoarelor, decît cea tradițională, bizuită pe o cultură specializată în cîteva direcții rare. Țelul său, atît de consonant cu climatul misteriosului tărîm matein, e de a „reliefa liniile de forță hermetice, structura mitologică, schema alchimică a unei povestiri care, în fond, este un mit, miraculos întîrziat în secolul al XX-lea". Spre a se apăsa pe o tentativă de măgulitoare încadrare în universal: „Poemul în proză *Craii de Curtea-veche* este unul din multiplele exemple de simbologie tradițională (neavînd nimic de a face cu ceea ce se numește obișnuit simbolism în poezie) exprimat prin intermediul literaturii, probabil ultimul ca apariție în timp din Europa. El se integrează unui glorios cortegiu începînd cu Ghilgameș, poemele homerice, cu operele tragicilor greci, pînă la Goethe și Dostoievski, trecînd prin Virgil, romanele Graalului, prin opera lui Dante și a « Fedeli-lor d'Amore » din care făcea parte marele ghibelin și *craii* sînt din aceeași familie, și cartea se țese pe canavaua unui mit cosmogon". Ce este simbologia („o știință exactă, ca toate celelalte, mai riguroasă chiar, pentru că procede din principii axiomatice imuabile, vechi de cînd lumea"), cum se racordează ea la „ideea unei pluralități de perspective și de interpretări în viziunea lumii" ca și la „ierarhia acestor interpretări" ni se explică suficient de limpede și de instructiv. Cît de utilă e o asemenea „metodă" (bineînțeles, discutabilă ca oricare alta), în ce grad poate ea fertiliza ogorul înțelegerii critice, rezultă nu numai din conceptele de complexitate și polivalență a operei, capabile a oferi fiecărei noi abordări (în principiu) imagini și nuanțe necunoscute, dar și din raportul benefic al ideaticului cu esteticul (René Wellek: „Filozofia, conținutul de idei, într-un context potrivit, pare să mărească valoarea artistică, deoarece promovează cîteva importante valori artistice: cele ale complexității și coerenței. Pregătirea teoretică poate mări puterea de pătrundere și raza de înțelegere a scriitorului"). Să ne ofenseze intenția de a evalua *Craii* drept o capodoperă, de a o plasa în companii celebre și a o trata în consecință? Avem bănuiala că Alexandru George nu s-ar încumeta, în acest punct, a se declara ofensat. Poate că-l stînjenește o pretenție omniscientă, o rigiditate prezumțioasă a mai vîrstnicului confrate, o manieră univocă ori meschin-partizană de a formula chestiunile... Pentru a schița o replică, e îndeajuns să cităm din chiar prima filă a

eseului asupra căruia se îndreaptă doar fulgere: „*Craii de Curtea-veche* a lui Mateiu Caragiale sînt o piatră de poticnire, izvor inepuizabil de contradicții, dispute și nedumeriri. Secretează înverșunarea ca ficatul fierea: semn, neîndoielnic, de valoare (...) Carte stranie, fără îndoială, și aceluia care l-ar întreba de ce, domnul de la Palisse i-ar răspunde exact: pentru că are în ea lucruri stranii. Cum însă nu mă mulțumesc cu senzații, caut, pe măsura puterilor mele, să-mi îndoctrinez mirările ca să-mi potolesc o pasiune egală și nestinsă pentru mister și luciditate (...) Prin urmare, prețuirea unei cărți țesută pe asemenea canava are moduri capricante, aparent dezordonate, sărind din colț în colț de piatră, vinînd perspective, care la sfîrșit s-ar putea înmănunchea (dar nu e sigur) într-o sinteză". Dantelăria de atmosferă poetică și dileme, de sortilegii și precauții intelectuale pe care, nu fără delicate îndoieli de sine, ne-o dăruiește Vasile Lovinescu, sperăm că a fost sugerată. Acelui elegant „nu e sigur", autorul *Marelui Alpha* înțelege a-i opune *o certitudine* brutală, care nu s-ar cuveni opusă, cel puțin în virtutea unui criteriu protocolar, decît altei certitudini.

Să urmărim însă argumentele pe care își fondează criticul verdictul său anihilant. I se impută preopinentului faptul că „trece (...) peste legiunea criticilor care l-au precedat, exceptîndu-l pe G. Călinescu". „Dar au existat și o seamă de alți comentatori, unii dintre ei mergînd pe o linie exegetică asemănătoare cu aceea a lui Vasile Lovinescu. De ce îi vedem ignorați aici cu toții, de la Perpessicius la Ovidiu Cotruș și de la Al. Oprea sau Marian Papahagi la Cornel Mihai Ionescu, ca să nu mai pomenim de Șerban Cioculescu sau Pompiliu Constantinescu" — se întreabă exegetul, care, mai departe, mărturisește, nu tocmai convingător (cuvîntul „neapărat" îi face modestiei d-sale improvizate un deserviciu!): „Nu ținem neapărat să facem o problemă de orgoliu de autor ignorat, amintind aici că V.L. nu găsește cuvenit să pomenească de modesta dar nu și nestăruitoarea noastră trudă în privința autorului de care se «ocupă»...". Obiecția e vădit oblică, întrucît direcția neobișnuită a cercetării *nu-l obliga* pe autor a-i menționa pe toți predecesorii săi (unii, după toate probabilitățile, predecesori doar în sensul formal al datei apariției). Spre a sublinia precaritatea teoretică a acestei observații, e suficient să ne gîndim la situația unui comentator al lui Dante, Shakespeare ori Goethe, confruntat cu o bibliografie monstruoasă,

care, în mediul acablant al acesteia, n-ar avea altă soluție decît cea a opțiunii pentru parcele mai mult sau mai puțin reduse. Și ce „critică" mai la îndemînă i s-ar putea adresa decît „de ce îi vedem ignorați" pe. . ., și pe. . .? Curios e că, totuși, idealul lui Alexandru George nu e global, ci restrictiv. Căci iată ce-l scoate din sărite: „În loc să asistăm la o discuție (căci în stadiul actual al exegezei mateine, nici nu s-ar putea altminteri) cu critica literară, îi vedem citați pe Ananda K. Coomaraswamy, pe Georges Dumézil, pe J. Evola, pe Eliphas Lévi, dar mai ales pe «Prințul arcanelor»., adică pe René Guénon". Ca și cum critica literară ar fi o confrerie mai. . . ezoterică decît cele ce-l irită pe critic cînd sînt pomenite în legătură cu Mateiu, impermeabilă la „semne" venite din afară, netolerînd decît un număr de prezențe stabilit o dată pentru totdeauna. Ca și cum nu s-ar putea îmbogăți pe seama unui „polen" sosit din largul domeniilor cunoașterii, cu atît mai mult din spațiile afine la universul operei, al cărei clarobscur se refuză unei echivalări *ne varietur*, oricît de adaptate și de perfecționate ni s-ar părea, la un moment dat, uneltele operației. Specificul limbajului critic (pe care-l respectăm în nu mai mică măsură decît Alexandru George) nu e, ar fi nespus de trist să fie, o formulă închistată, incapabilă de a primi impulsuri, reflexe, îndemnuri, sugestii înnoitoare din partea contextului. . . O acuză aparent mai consistentă se referă la nesocotirea, în *Al patrulea hagealîc*, a caracterului estetic al operei investigate: „Linia cercetării lui Vasile Lovinescu se voiește deci dintre cele mai singulare, și în aceasta constă adevărata și marea ei ciudățenie, pentru care însă noi cel puțin nu avem a-l felicita: faptul că ocupîndu-se de una dintre cele mai «frumoase» cărți ale literaturii noastre, a trecut peste tot ceea ce în ea va fi fiind frumusețe și ar fi putut deveni încercare de punere a ei în valoare. . ." Așa să fie? Să reținem nota acrimonioasă a formulării care nu îngăduie nici o excepție, pentru a o pune față în față doar cu cîteva pasaje ale textului respins, care, prin subtilitatea și ingeniozitatea prizei lor incontestabil *literare*, răspund de la sine: „Fascinația care emană din această operă se explică și prin faptul că, deși colcăind de pasiuni, autorul, un bun heraldist, le-a «scartelat» într-un imuabil și înțepenit scut. A da un caracter hieratic patimilor e la îndemîna numai a unui mare artist". Sau: „În interiorul Athanorului, *recte* al blazonului, trebuia operată transmutația ignobilului în nobil, printr-o foarte

delicată separație a grosierului de subtil. A reușit Mateiu Caragiale operația? (...) « *Sub specie interioritatis* » nu o știm. Artistic a reușit prima fază, « separațiunea », dar a doua fază « transmutațiunea » nu a realizat-o, dovadă sînt purul și impurul care coabitează în el ca într-un coș de crabi. Nimic mai cutremurător, mai izbăvitor pentru Mateiu Caragiale, decît conștiința sîngerîndă a superiorului și inferiorului, concomitente în el, exprimată uneori cu accente de o sfîșietoare frumusețe...". Sau: „Mateiu Caragiale se apropie de familia marilor scriitori englezi, creatorii unor lumi, în același timp convingătoare și netangente cu noi. Umanitatea lui Dickens e un univers, dar nu vom risca niciodată să o întîlnim pe stradă; la fel și eroii lui Shakespeare și nu Shakespeare pierde la comparație. « *Sîntem făcuți din aceeași substanță ca și Visul* ». Cum a putut un aberant să vorbească de « Shakespeare contimporanul nostru »?". Pentru orice cititor necomplexat, implicația artistă a reflecției și a expresiei lui Vasile Lovinescu sare în ochi, frecvent chiar în împrejurările în care demersul său se orientează către zonele „extravagante" (în fapt, alcătuind un adecvat decor) ale heraldicei, alchimiei, astrologiei etc. A trece peste culoarea estetică a acestor pagini înseamnă a avea (sau a simula, din cine știe ce distorsionate ori poznașe rațiuni) un daltonism intelectual. O altă învinuire a lui Alexandru George e astfel exprimată: „... Vasile Lovinescu se pune cel puțin *(sic!)* într-o situație falsă, ne avertizează că « arcanele » operei nu pot fi descifrate, dar încearcă o foarte pozitivă și voit logică decriptare". Ar fi, desigur, nepotrivit aci un excurs pe tema cooperării dintre instrumentarul rațional al criticii și recunoașterea unui cîmp ireductibil al obiectului său, dar nu e deloc nepotrivit, credem, a apela din nou la explicațiile ce ni le dă autorul blamat: „Misterul fiind ontologic se țese pe logic și trebuie studiat ca mister, cum spune Hegel, nu descifrat ca o șaradă, sau ca un rebus, ci după toate regulile rigorii logice, ceea ce nu e în contradicție cu taina premisei". Și apoi de unde categorica delimitare a tîlcului „tainei" în creația mateină, atît de vibratil, de bogat ambiguu? „... e clar că Mateiu îi da un sens pur estetic « tainei », nu unul cognitiv, de înalt artificiu (așa cum am arătat noi) nu unul ezoteric". E chiar atît de ...clar? Nu ar fi mai rezonabil a lăsa ca această noțiune-inimă să pulseze în plinătatea sa, scutită de inge-

rințele polemicii ce, cu tot dinadinsul, voiește a o „disciplina", a o simplifica, a o alinia unei demonstrații? Un aer pozitivist, nivelator pînă la nuanța filistină se degajă din textul lui Alexandru George, care pîndește cu un ochi vigilent orice îndrăzneală speculativă, orice tentativă de depășire a faptului brut, pentru a le reteza cu infailibila chemare la un „bun simț" sărăcitor, la criteriile percepției comune. Terminologia novatoare utilizată de Vasile Lovinescu într-o strategie a intelectului ce-și oferă orizonturi mai largi decît cele de toate zilele e îngînată cu o satisfacție a denunțării sale în virtutea unei ironii nu de cea mai bună calitate. „Ideea fundamentală a exegezei lui Vasile Lovinescu (mai greu de descoperit decît înseși tainele ascunse ale *Crailor*...) este că locul lor de întîlnire, de petrecere și împărtășire, Curtea-Veche, e de fapt centrul unui labirint cosmic, o Curte Primordială, un « punct de intersecție a lui Axis Mundi, al Polului cu planul nostru de existență » (p. 84). Admițînd că « analogiile » pe care autorul studiului le stabilește ar fi reale, ce ar deriva dintr-o atare descoperire (...)?". Ne vine a ne întreba odată cu Titu Maiorescu: „Dar care e folosul folosului?". Hotărît, Alexandru George e refractar la posibila viziune mitică precum și la intrepiditatea asociațiilor interpretative („riscante" prin forța lucrurilor), văzînd pretutindeni „conjecturi", „apropieri forțate", „traduceri silnice". Cu lancea sa de Don Quijote *à rebours*, ar putea fi străpunse morile de vînt ale Poeziei, pînă la ultima. Adversar al „fantezismului exegetic", pe care crede a-l ridiculiza reproducînd, după Vasile Lovinescu, o deviză a lui Mendeleev („mai bine să faci o ipoteză care mai tîrziu se va dovedi inexactă decît să nu faci nici una"), autorul *Clepsidrei de venin* optează pentru „proza" cea mai nemijlocită, pentru soluția cea mai lipsită de efort spiritual, astuțios-solidă. Cuvîntul „purificare" îi deșteaptă doar accepția sa fiziologică. Prezentăm un eșantion al umorului ursuz al exegetului (ah, unde sînt morosofii, nebunii-înțelepți, între care Triboulet, faimosul bufon de la Curtea Franței, desemnat cu acest termen de către Rabelais, să ne dea lecții de rîs!); „Nu vrem să încălcăm teritoriul atît de rezervat al exegetului, dar pentru că veni vorba de „purificare », parcă mai la locul ei ar fi o interpretare ezoterică a faptului că pe bătrîna nebună « o trecuse neputința » și că « vărsase pe ea », remediu foarte prozaic de epurare (...) Așa, cititorul rămîne să se mulțumească înțelegînd cum vrea scena aceasta de « hurduharismos » abdo-

minal, eventual la modul cel mai prozaic; nouă cel puţin, ceea ce i se întîmplase bietei Pena părîndu-ni-se în această împrejurare doar abominabil". Aproape tot timpul, Alexandru George e stăpînit de alarma „dovezilor" care ar trebui să fie cît mai palpabile, eventual autentificate la notariat, spre a fi transpuse legal din biografie în creaţie. Explicarea operei n-ar fi posibilă fără dosarul biografic, printr-un punct de vedere ce ni se relevă opus celui cultivat de către G. Călinescu. Judecata e, pe scurt, aceasta: în creaţia mateină nu poate fi vorba de o concepţie de „iniţiat", de embleme şi simboluri, deoarece „viaţa" scriitorului nu ne-a oferit „documentul" corespondent: „... În cazul lui Mateiu Caragiale, despre ce poate fi vorba? Documentele biografiei sunt nu numai cu desăvîrşire mute cu privire la apartenenţa sa la vreo societate secretă, dar tac şi cu privire la preocupările ocultistice". E de la sine înţeles că erudiţia tangentă la „ştiinţele tradiţionale" îl crispează pe critic, că orice legătură inuzitată i se pare o „nesemnificativă coincidenţă". Sub respiraţia sa, „subtilitatea" se destramă ca o graţioasă şi netrebnică păpădie. Prudenţa se transformă în opacitate iar acribia într-un soi de despotism. Mînios, între altele şi de a nu fi fost citat, Alexandru George se arată remarcabil de neînţelegător faţă de tot ceea ce devansează un tehnicism habitual, o modalitate ameninţată de sleire. Strădania unor sondări în straturile absconse ale operei nu-i spune absolut nimic, fiind etichetată, în cel mai bun caz, drept „spirit diletantist". Inflexiunile de pedagog şicanator, mîndru de conformismele sale profesionale, se aştern pe fondul unei încredinţări în desăvîrşirea limitelor, în atmosfera unui *ancien régime* al disciplinei. Pe nesimţite însă, exegetul lunecă într-o capcană a propriei cogitaţii. Iată cum pune chestiunea: „Evident, o carte poate conţine în nucleul ei (pe care e interesant să-l vedem valorificat în primul rînd artistic) o temă mitică, iar aceasta poate, în limite rezonabile sau eventual într-o cercetare străină de artă, să constituie obiect de decriptare. Există două cazuri posibile, deşi extreme: sau autorul e un «iniţiat» de tipul unui spirit aparţinînd unei societăţi secrete şi intenţiile sale sînt ascunse într-o formă obscură pentru că e singura în care şi le poate divulga (cazul lui Dante, dar şi al scriitorilor care au ajuns prin procese lăuntrice la un stadiu de iniţiere şi nu s-au sfiit să şi-o divulge: Goethe sau Villiers de l'Isle-Adam, ca să ne limităm la cei pomeniţi de Vasile Lovinescu), sau autorul,

persoană eminamente laică, atacă o temă prin care cade pe o schemă simbolică". Lăsînd la o parte ingenua contradicție cu opinia exprimată cu cîteva linii mai sus („A lua o operă literară [...] pentru a o preface în pretext falacios de explicații « simbologice » nu e un act de aprofundare [...] ci de inadecvare...", deci *orice operă literară*), se impune întrebarea: intră opera lui Mateiu Caragiale în această schemă duală? Răspunsul lui Alexandru George e negativ. Să ne oprim puțin la prima posibilitate. Dacă în creația respectivă apar elementele demonstrabile ale unei inițieri, în pofida datelor biografice existente (firește, lacunare, căci restaurarea unei vieți de scriitor în scrupuloasa ei integralitate ține de o utopie borgesiană!), Mateiu Caragiale poate fi alăturat măcar autorilor care, „prin procese lăuntrice" și de formație intelectuală, au atins pragul simbolicului. Dacă-l socotim pe autorul *Crailor* o „persoană eminamente laică", e tot atît de vădită „căderea" sa pe „schema simbolică" a temei alese, „schemă" detașată de către Vasile Lovinescu, și, cel puțin în linii mari, demnă de atenție pentru orice cercetător obiectiv. Deși nu se pronunță în teză, Alexandru George pune un preț excesiv pe „conștiința" artistului, adică pe planul reflecției și intenționalității sale. Concepția e, cu îngăduința d-sale, perimată, căci opera are pentru noi o existență autonomă, relativ indiferentă la „explicațiile" creatorului său (Bernard Pingaud: „ceea ce un scriitor vrea să spună nu se confundă niciodată cu ceea ce spune"). De la anecdota în legătură cu Browning care ar fi declarat că nu înțelege un poem scris de el însuși pînă la răspunsul dat de Rimbaud mamei sale care a dorit să știe ce a vrut să spună în *Une saison en Enfer : J'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens*, și de la acesta la declarația lui Beckett care, întrebat ce a vrut să înțeleagă în *Godot*, a explicat: „Dacă aș fi știut, aș fi spus-o în piesă", a reieșit că opera își are propria sa conștiință, propria sa retorică, înzestrate cu imprevizibile latențe. Afirmam că Alexandru George se bizuie pe nivelul de conștiință explicită, programatică a scriitorului, căci altfel n-ar fi produs următorul argument pe care l-am citat și mai sus: „Documentele biografiei sunt nu numai cu desăvîrșire mute cu privire la apartenența sa (a lui Mateiu Caragiale n.n.) la vreo societate secretă, dar tac și cu privire la preocupările ocultistice". Prezența unor astfel de elemente nu poate fi însă mai cu folos căutată dinspre

operă spre viaţă? Dacă ele fac posibilă o construcţie copios documentată şi inteligent speculativă precum cea a lui Vasile Lovinescu, sîntem intelectualmente obligaţi a bănui existenţa lor aievea, zidită în structura de semnificaţii a creaţiei, criptată în litera acesteia. Ce rost ar avea, în atari circumstanţe, inventarierea mai mult decît problematică a „conştiinţei" culturale a scriitorului, care *niciodată*, dar mai ales în cazul unui maestru al „tainei" precum Mateiu, care şi-a încifrat cu bună ştiinţă personalitatea în personaj, nu va putea împlini un ideal al exhaustivului? Am putea considera oare că această muncă indiscutabil necesară în cadrul înfăptuirii unei biografii poate juca rolul de condiţie *sine qua non* în înţelegerea operei? Admiţînd totuşi că prin colecţionarea himerică a tuturor atomilor unei vieţi am putea realiza un ideal informaţional, oare opera nu ne-ar scăpa din plasa cronologică a faptelor autorului, chemîndu-ne cu propriul său sens şi cu propriul său farmec? Ne-am planta, cu toată gravitatea de rigoare, între zadarnic şi imposibil. „În fond, afirmă, tendenţios la culme, Alexandru George, cartea sa (a lui Vasile Lovinescu n.n.) e o lungă şi prisositoare preumblare prin sferele unei filosofii şi unor culturi de care Mateiu Caragiale se dovedeşte complet străin, avînd ca rezultat simpla deşi repetatea *(sic!)* cu stăruinţă, prezumţie hazardată". Ce înseamnă „prisositoare"? Ce înseamnă „se dovedeşte complet străin"? Ce înseamnă „prezumţie hazardată"? Oare asemenea aspre aprecieri nu se întorc precum un bumerang asupra celui ce le emite? Cine ar putea fi crezut pe cuvînt cînd s-ar încumeta a stabili atît de precis limitele „filosofiei" şi ale „culturii" ce le va fi avut totuşi Mateiu Caragiale, autodidactul tenace şi ambiţios, avid de cunoştinţe rafinate, „aristocratice", caracteristic deschise înspre enigmă şi vis? Nu cumva însăşi vocea creaţiei care nu poate fi înăbuşită îi joacă un renghi suficienţei criticului? Planul mitic al *Crailor* a fost intuit de fanaticii săi, de aşa-zişii mateini în frunte cu Ion Barbu iar acum e reconstituit la un mod analitic, în perspectiva unui ezoterism luxos informat, în care figura aureolată de mister a lui Mateiu se aşează în modul cel mai potrivit. A respinge unul sau altul din aspectele interpretării constituie dreptul inalienabil al comentatorului, dar a respinge *dreptul înaintării pe o cale fundamentală a exegezei*, cum e cea prin mit şi simbologie, cînd e vorba de o operă ce o favorizează într-un chip greu de contestat căci, în ciuda unor fluctuaţii de expresie, aceasta e atitu-

dinea lui Alexandru George) ni se pare o reducţie echivalentă cu un simplu capriciu, cu o cezarică bosumflare. Cu atît mai mult, cu cît „debutantul" matein primeşte un involuntar sprijin din partea oponentului său, care îi diminuează singularizarea, pomenind despre „alţi comentatori, unii dintre ei mergînd pe o linie exegetică asemănătoare cu aceea a lui Vasile Lovinescu". Prin urmare despre un acord care lărgeşte credibilitatea interpretării în chestiune. În sfîrşit, surprinde dezagreabil excesiva insistenţă a lui Alexandru George asupra unor scăpări de amănunt, adesea evidente greşeli de tipar (*aenigmata* în loc de *aenigmate*, *pâcheur* în loc de *pécheur*). În treacăt fie spus, cineva l-ar fi putut acuza, conform aceluiaşi procedeu, pe însuşi autorul *Marelui Alpha* că nu ştie să scrie corect... numele lui Villiers de l'Isle-Adam (v. *Viaţa Românească*, nr. 3/1982, pag. 85, r. 6 de jos). Logica nu e chiar impecabilă în următoarea observaţie: „Villiers nu era descendentul direct al Marelui Maestru al ordinului iohanit (devenit sub el de Malta) Philippe de Villiers de l'Isle-Adam; cercetări mai recente (datînd de prin 1929) au stabilit că, *în mod mai probabil* (s. n.), scriitorul se trage dintr-o familie de magistraţi, înnobilată în secolul al XVIII-lea"), pentru a se degrada surprinzător în gestul condamnării greşelilor... bănuite, învăluite în umbra incomtrolabilului: „Dar vrem să semnalăm un punct care — lămurindune asupra calităţii interpretării pe terenul strict laic — ne va edifica asupra a ceea ce pot fi celelalte, « oculte », în care puţini cititori români l-ar putea controla". Ce probă mai izbitoare se poate ivi pentru mecanismul prejudecăţii, declanşat de o stare afectivă pe care, în clipele de îngăduinţă, o putem contempla în factura sa stihială, sfidătoare, încercîndu-şi şansele articulării în pura expresivitate a pamfletului?

După cum vedem, analiza lui Alexandru George aplicată cărţii lui Vasile Lovinescu e pe cît de pătimaşă, pe atît de puţin convingătoare. Dispoziţia atrabiliară se arată încă o dată a nu fi un consilier de nădejde. Avem neaşteptata impresie că exegetul coboară mult sub posibilităţile sale, ca într-un avatar rudimentar şi nereceptiv, preocupat doar de gîndul de a „pune la punct" pe un „adversar", de a-l reprima cu mijloace cît mai „dure". Motivaţia ultimă a acestei atît de dezavantajoase ipostaze rămîne, pentru noi, un mister aidoma celor care pecetluiesc sufleteasca întocmire a personajelor lui Mateiu. Oricum e întristător că lui Alexandru George îi rămîne

cu desăvîrşire străin spectacolul intelectual, atît de atractios, al lui Vasile Lovinescu, *spiritul* interpretării sale care sparge tiparele obişnuite, înlătură oboseala unor clişee grație tensiunii asociațiilor ce se adresează deopotrivă rațiunii şi sensibilității. A nu accepta nimic, dar absolut nimic dintr-o asemenea lucrare e o reacție pe care ne vine greu a o transpune pe planul verosimilității literare ce, pînă la urmă, sancționează fără greş teribilismele, chiar cele cu față posac-pedantă. Spre a nu se înțelege greşit poziția noastră, precizăm că nu sîntem deloc înclinați a socoti *Al patrulea hagealîc* drept o soluție invulnerabilă, un text sustras disputei, obiect de jurămînt. Şi, cu atît mai puțin, un fel de punct terminus al unui proces de asimilare a unei opere complexe, practic egal cu suma conştiințelor apte a aduce o contribuție personală. Unele din interpretările lui Vasile Lovinescu ne apar şi nouă greu de admis, viciate de artificiu ori de o pornire exageratoare, cum e de pildă aceasta: „Pe parmaclîcul podului din Cişmigiu, autorul şi Pantazi nu au făcut anumite gesturi neobservate, o anumită strîngere de mînă, după care, anodina cerere de foc de țigară căpăta semnificație specială? Membrii unor organizații secrete a indienilor din America de Nord îşi oferă «pipa păcii» aprinsă: cererea şi oferta constituiesc nu numai un semn de recunoaştere, dar şi o transmisiune de har". Nu respingem nici toate reproşurile făcute de Alexandru George, ci numai pe acelea care vădesc aspectul bizar-incomprehensiv şi ocazional-pedestru al valorosului şi irascibilului autor al *Simplelor întîmplări cu sensul la urmă.* Reproşuri ce, din păcate, dau tonul recenziei sale, nedreptățind o carte ieşită din comun, care promite exegezei mateine o nouă etapă. Bătăile de aripă, ca ale unei fastuoase păsări de pradă, ce Alexandru George le abate asupră-i, au singurul merit de a o situa în raza vitală a polemicii.

Z. Ornea (C. Dobrogeanu-Gherea)

1. Controversata lucrare a lui Z. Ornea: *Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea* (Ed. Cartea Românească, 1982) are meritul de a înfățișa existența eroului său drept, mai întîi de toate, un gros pachet documentar din care imaginea se reconstituie anevoie, însă temeinic, în trăsături incontestabile. Mortarul propozițiilor fixează *realități*, chiar dacă au aerul unor „ipoteze", mai niciodată duse peste deducții faptice, fără planare speculativă, în duhul unui istorism pozitivist, onest, nemodificat de „amorul juvenil" (dintr-a „șaptea de liceu") pentru autorul în chestiune. Un anumit partipri există totuși, dar ca o dovadă doar de bună-credință intelectuală, biograful avînd obligația unui „pledant" față de „clientul" său ideal. Înfățișarea incomprehensivă, hărțuitoare, ostilă a acestuia n-ar însemna oare un act de sadism? În însăși *selecția* unei personalități în vederea unei ample reconstituiri trebuie să intre o afinitate electivă, o simpatie și o generozitate care, neîmpietînd asupra lucidității, să încline balanța prin imponderabilul lor. E firesc (așa procedează majoritatea biografilor!) ca autorul „să-i intre în piele" (nu e deloc ușor!) personajului, „să vorbească din punctul lui de vedere" (însăși aproximarea acestui „punct de vedere" e unul din scopurile, scrierii). Nu credem că există un temei de a denunța „plăcerea (lui Z. Ornea) de a compătimi cu eroul său", de a-l vedea pe acest exeget, deloc melodramatic, plîngînd, așa cum s-a

spus, pe umărul mentorului socialismului românesc. Să ne înțelegem: există „vieți" și „monografii" care ilustrează o îndepărtare (ideatică, afectivă etc.) de obiectul lor, mergînd de la prolixitatea incapabilă a stabili prize pînă la ranchiuna mai mult ori mai puțin nedeclarată (e bunăoară cazul unui, altfel nu lipsit de interes, eseu al lui Al. Călinescu consacrat lui Anton Holban). Dar *scopul* unei astfel de întreprinderi trebuie să fie de a-și *lumina* eroul, de a-i scoate în relief laturile pozitive, constructive, *exemplare*, prin, pe cît posibil, coincidența cu existența sa lăuntrică și cu răsfrîngerile ei binefăcătoare. Dacă nucleul biografiei unui scriitor nu este favorabil acestuia, ea riscă a cădea în zona exercițiului steril prin amoralitate. Evident, atitudinea de înțelegere, de descifrare atentă, de recuperare psihologică nu înseamnă, implicit, o poartă deschisă hagiografiei, care, ca orice platitudine, e o formă de opacitate. În pofida elogiilor (îndreptățite, în cele mai multe cazuri) pe care Z. Ornea le aduce autorului *Neoiobăgiei*, nu-l putem socoti un hagiograf, căci nu sînt excluse accentele difidente, disociatoare, într-o dialectică a explicației plauzibile. Dăm două exemple: „Oferea pentru că avea — se întreabă autorul — sau, cine știe, se îngrijise să aibe pentru a putea oferi. Să credem oare că răspundea atît de prompt și delicat tuturor solicitărilor bănești din sentimentul de culpă al socialistului care se pricopsise? Nu e exclusă aici această ipoteză care subliniază, dacă e valabilă, zbuciumul acestei conștiințe pururea în conflict cu ea însăși." Și: „Pînă la urmă legalismul a devenit o curată obsesie dăunătoare. Poate că a fost tot atît de dăunătoare ca și ieșirea anarhistă". De asemenea ni se pare neîntemeiată obiecția potrivit căreia exegetul acordă o atenție prea mare „istoriei politice", „fundalului mișcării socialiste românești", ca și cum recompunerea lor în amănunt de către un expert ar constitui un defect, ca și cum Gherea n-ar fi fost un gînditor și animator politic de prim rang, a cărui viziune s-a întrețesut intim cu evenimentele! Bizară carantină a politicului în preajma acestui părinte al socialismului nostru! Așa cum arată în chipul cel mai corect Z. Ornea însuși în „Preliminarii": „El e personalitatea exponențială care întruchipează, exemplar, mentalitatea unei generații. A generației romantice de insurgenți radicali din ultimul pătrar al veacului trecut care credea în posibilitatea și necesitatea construirii unei societăți raționale...". Criticul literar a fost dublat, după cum prea bine se știe, de către un ideolog socialist și cine ar putea împiedica,

în mod rezonabil, studierea acestuia din urmă în cadrul personalității complexe și de covîrșitoare autoritate în epocă a lui C. Dobrogeanu-Gherea? Autorului *Studiilor critice* i s-au adus și i se mai aduc învinuiri care necesită a fi examinate cu toată seriozitatea și care, de fapt, sînt examinate în volumul lui Z. Ornea. Una dintre ele are ca obiect cultura sa, pusă nu o dată, din rațiuni polemice, sub semnul improvizației. Iată o chestiune fără sens, atîta timp cît opera nu e interogată pentru a se obține un răspuns acceptabil. A afirma cu suficiență că „un autodidact rămîne un autodidact" reprezintă o raliere la una din vechile acuze îndreptate împotriva criticului, cu neputință de primit în afara unei expertize leale. Ce preț putem acorda unei colecții de aprecieri contradictorii din partea contemporanilor săi, unii surprinși de „inocența" și de „ignoranța" sa, alții elogiindu-i cunoștințele sistematice? Să reamintim că un cărturar precum Sextil Pușcariu se rostea atît de categoric: „Cultura lui vastă nu era dezordonată ca la unii din amicii lui și nu trăda pe autodidactul. El nu jura pe cartea ce a citit-o mai în urmă". O altă imputare ce i s-a adresat lui Gherea a fost cea a „contradicției" dintre aderența la principiile socialismului și existența „burgheză", proasperă, ce a dus-o, neîndoios, în ultima parte a vieții. Z. Ornea nu escamotează acest aspect, ci, dimpotrivă, îl studiază meticulos, în urma unor despuieri de arhivă, precizînd însă că „Gherea a cheltuit efectiv o avere pentru finanțarea mișcării noastre socialiste. Și nu numai a ei" și că faimosul restaurant al gării din Ploiești fusese gîndit în vederea unui „rol extrem de important" și anume acela „de a se constitui în adăpost pentru refugiații revoluționari ruși și basarabeni". Atingem aci un lucru esențial: firea de apostol a lui Gherea („expresia unui ethos social puțin obișnuit"), care, în manieră tolstoiană, își deschidea casa pentru săptămîni și luni tuturor oropsiților soartei, stîndu-le la îndemînă cu mîncarea, cu punga și cu sfatul. Vibrația lui Z. Ornea e, cum se cuvine, deplină, la „bunătatea evanghelică" a criticului, la „fluidul" personalității sale care convertea și crea „în jurul lui oaze de frățietate și de umanitate superioară". Arghezi însuși îi contura efigia prin judecăți precum următoarele: „Probitatea intelectuală a lui Dobrogeanu-Gherea ca și probitatea lui de bărbat, poate sluji de mare pildă fiecăruia din contemporani. În afară de unghiul artistic al ideilor, care se deschide și se închide, ca limbile unui ornic, după soare, acest discursiv al principiilor și emițător de dogme, era

omenește cel mai bun și mai milos dintre prelații gîndirii unei epoci". Cît de estompată de timp și totodată cît de apropiată ni se înfățișează această accepție spirituală a lui Gherea, pe care Z. Ornea are priceperea și sensibilitatea de a o transforma în focarul lucrării lui, pentru multă vreme fundamentale! Cît de rușinate ar trebui să se simtă micile porniri litigioase, care se fac a nu vedea substratul moral (realizat prin pătrunzător moralism) al acestei biografii, mai mult decît „literare": pilduitor umane! Considerăm că înălțimea unui caracter precum cel al lui C. Dobrogeanu-Gherea, împins pînă la limite sacrificiale, e de o actualitate care nu poate fi relativizată.

2. Drept firească urmare a unei biografii consacrate părintelui socialismului românesc, Z. Ornea publică *Opera lui C. Dobrogeanu-Gherea* (Ed. Cartea Românească, 1983), volum ce întregește cea mai cuprinzătoare și mai temeinică cercetare asupra personalității acestuia de care dispunem pînă acum. Primită cu un interes ce a inclus nu numai elogii (cu caracter majoritar), dar și contestări virulente, venite din partea celor care ar fi trebuit să se socotească legatarii ilustrului critic socialist (însă ciudățeniile lumii literare fac parte, nu-i așa, din formula existenței sale!), *Viața* a lăsat poarta deschisă unei analize a operei vaste și polimorfe a celui ce a fost deopotrivă teoretician și critic literar, politolog, sociolog, economist, om politic, gazetar. Paralelă în plurivalență și în impactul său asupra spiritului public cu manifestarea unor Maiorescu, Hasdeu, Stere, Iorga, Crainic, activitatea lui Gherea s-a concentrat într-o sumă de scrieri cu un destin al receptării nu dintre cele mai favorabile. Dacă în perioada interbelică, sub o constelație estetică și spiritualistă, interesul pentru autorul *Neoiobăgiei* apare scăzut, după 1944, timp de peste două decenii,pe cînd critica sa e supraevaluată dogmatic, impusă în chip abuziv drept unic model, printr-un soi de „elefantiazis", producția de doctrină socialistă e blamată pentru „oportunism", „reformism menșevic", „neîncredere" etc. Un purism ideologic ce a succedat purismului estetic a sacrificat astfel, intolerant și obtuz, una dintre cele mai importante contribuții ale sociologiei românești: „A dominat, atotputernică și egală, negațiunea absolută. Iar « tradiția » acestei viziuni a fost atît de tenace încît, pînă prin 1968—1969, orice studiu despre opera autorului *Neoiobăgiei* (chiar

şi despre a sa critică literară), trebuia să înceapă, invariabil, cu o critică severă a concepţiei sale socio-politico-ideologice, care îndeplinea, atunci, ingrata funcţiune de delimitare". În atari circumstanţe, misiunea actualului monograf a fost complicată de necesitatea confruntării cu preconcepţiile, declarate ori tacite, într-o amplă şi deasă reţea de despuieri textuale, de disocieri şi asocieri convenabile spiritului său conştiincios, tenace, oarecum flegmatic, dotat cu o mare putere de tracţiune. El nu a pornit „de la zero", ca în cazul vieţii „necunoscute", ci de la necesitatea de a îndrepta erorile ce apăsau asupra operei „rău cunoscute". De unde o trepidaţie polemică, precum de motor ambalat, care, din loc în loc, întrerupe calma expunere. Z. Ornea are aerul teribil întărîtat al unui cărturar smuls din travaliul lui, contrariat de absurditate şi de rea credinţă: „În amîndouă aceste exageraţii diletantismul muşcă inocent, dar cu o trufie neîngăduită în sfera ştiinţei". Sau: „. . . critica lui Gherea a fost repede trecută la capitolul sociologismului vulgar şi tratată, vorba lui Hegel, asemenea unui « cîine mort »." Spuma acestor enervări ale unei personalităţi aşezate, disciplinate nu este însă simptomul unei preţuiri fanatice, al unei abordări habotnice a eroului său. Cercetătorul are bune reflexe obiective, „ştiinţifice", urmărind o perspectivă limpede, neştirbită de nici un fel de excese. Dacă în raport cu alte comentarii nu ezită a se transpune într-un paladin intransigent şi sarcastic, atunci cînd i se pare că are de apărat o cauză dreaptă, ia de regulă faţă de opera de care se ocupă distanţele necesare unei judecăţi nepărtinitoare, neexcluzînd, prin urmare, rezervele. Punctate la tot pasul, cu discreţie şi pertinenţă, ele constituie cea mai bună replică la acuza de hagiografie ce s-a făcut auzită la apariţia volumului anterior: „Ezitări justificate apar în calea considerării criticului drept estetician cu tot aparatul conceptual implicat". Ori: „ « În ţara noastră, scria el în 1893, sunt unul din cei dintîi cari au zdruncinat toate teoriile metafizicei estetice şi aplicarea lor la critica literară ». Fără îndoială, această convingere este exagerată". Ori: „. . . deranjantul ton didactic al unora din articolele lui Gherea, în care enumerarea pe puncte a chestiunii tratate sau care ar trebui tratată, înlocuia examenul propriu-zis". Ori: „Criticul cade şi el în păcatul pe care i l-a reproşat dramaturgului. Nu-şi încheie comentariul unde s-ar fi cuvenit, ci îl modifică brusc, după nevoi anume". Ori: „Pe scurt spus, Gherea reduce marxismul la materialismul economic. Sigur,

această pernicioasă maladie reducționistă o regăsim în gîndirea (și, deci, în opera) tuturor personalităților care reprezentau, atunci, în plan teoretic, marxismul . E o maladie de creștere, a marxismului de început...“. Linii hărăzite a inspira încredere cititorului, a-l face să aprecieze tehnica exegezei, probă, suplă, eficientă. Cîștigul ei de căpetenie e o imagine mai fermă și, concomitent, îmbogățită în nuanțe, mai precisă și, concomitent, mai afinată a lui Gherea, un cîștig de ordin gnoseologic. Mai puțin „literară“ decît demonstrativă, mai puțin colorată decît funcțională, modalitatea lui Z. Ornea nu urmărește a seduce ori a face prozeliți, ci, în primul rînd, a clarifica. Stilul său nu iese în evidență, mascat în peisajul problematic, precum soldații purtînd veșminte care să-i protejeze, cu aspect de „pădure“. Opiniile, bine argumentate, montate în frunzișul metalic al multitudinii de probe, se adresează, fără ostentație și fără patetism, facultății noastre raționale. Peste datele stabilite nu se poate, de cele mai multe ori, trece fără simțămîntul încălcării unor adevăruri: „Criticul român a socotit necesar să avertizeze, încă în 1895, asupra pericolului vulgarizării esenței filozofice marxiste în interpretarea artei și, în general, a lumii spirituale. Și a făcut-o în termeni aproape asemănători cu ai lui Engels“. Ca și: „Că a sa concepție nu e tributară reducționismului schematic din acea vreme o dovedește elocvent faptul că a stăruit asupra autonomiei relative a artei în lumea valorilor și a protestat împotriva rigidului determinism dintre socio-istoric și formele conștiinței sociale“. Aviz comentatorilor specializați!

Exploratorul unui "microcontinent" (Z. Ornea)

S-ar părea că orice pledoarie în favoarea editării scriitorilor de seamă din trecut ar înfățișa azi un caracter oțios. Argumentele de care dispunem au ceva din aspectul pueril al unor soldați de plumb, cu care se joacă uneori și adulții. Ce nevoie mai e să reluăm cîteva truisme respectabile, să insistăm, să „dăscălim", împresurați de chestiuni mult mai grave, somați de probleme ce nu se așează, nici măcar cu aproximație, într-un tipar prestabilit, într-un dispozitiv de didactică utilitate? În acest moment al acuității moderne, al crispării și nervozității spiritului solicitat în nenumărate direcții, ce rost ar avea, cu o bătrînească obstinație, să evidențiem evidența? Și totuși, Z. Ornea, în *Actualitatea clasicilor* (Ed. Eminescu, 1985), ne arată că lucrurile nu sînt chiar atît de simple cum, în grabă, am fi înclinați a crede. Cu un aer de explorator, autorul se simte pășind, așa cum se exprimă, pe un veritabil „microcontinent" al „valorificării moștenirii culturale", sintagmă ce i se pare, pe drept cuvînt, nu tocmai „fericită". Dacă-l urmăm, citindu-i cartea, avem prilejul a constata că microcontinentul posedă condițiile sale specifice de mediu, în primul rînd un climat pe care se cuvine a-l respecta necondiționat, căci numele său este *adevărul*: „Restituirea patrimoniului literar-cultural al înaintașilor nu poate avea sorți de izbîndă decît dacă o instalăm pe terenul ferm al adevărului netrucat". Dar nu este oare

aceasta o banalitate agasantă, un fapt atît de bine știut, încît repetarea sa să constituie o pierdere de vreme? Condiția adevărului în domeniul editării scriitorilor clasici n-a devenit un... adevăr *à la Palice?* Z. Ornea dă răspunsul cuvenit, aruncîndu-și privirea cu nu mai mult decît douăzeci-treizeci de ani în urmă: „Cine nu știe că o vreme — aproape un deceniu și jumătate — tabuizări stupide decretaseră excluderea din spațiul literar a operei celor mai importanți scriitori, cu deosebire cei interbelici? Sau de înțelegerea, tot stupidă, a conceptului de « reconsiderare » practicat nu prin comentarea critică a unor opțiuni ideologice sau estetice ale înaintașilor, ci prin eliminarea brutală (prin « croșetare ») a pasajelor « incriminate »? Astăzi putem vorbi de abandonarea oricăror tabuizări, interzișii de acum două decenii fiind acum publicați în ediții de masă". În ciuda acestui optimism. se recunoaște că neajunsurile n-au dispărut. Microcontinentul editărilor necesită, ca orice zonă vastă a naturii, o atitudine de solicitudine, de protecție. În ecolog, Z. Ornea deplînge împrejurarea că, în timp ce „specialiștii cu stagiu s-au rărit ori dau semne de oboseală (uneori chiar de abandon)", alții noi apar rar și greu, nebeneficiind de o pregătire adecvată în cadrul facultăților de filologie: „Această muncă, parafrazîndu-l pe Creangă, care nu e de talent, ci de silință, presupune mulți ani de abilitare, complexe cunoștințe filologice, de istorie literară și culturală, de istoriografie politică, într-un cuvînt, erudiție. O astfel de pregătire nu se obține de azi pe mîine și se impun măsuri competente pentru a o asigura". Un alt pericol major îl alcătuiește ritmul de apariție „prea lax" al unor ediții critice, a căror finalizare e previzibilă. adesea, doar dincolo de orizontul biologic îngăduit actualei generații mature de editori: „ediția Blaga prin 1990, ediția Sadoveanu mult peste anul două mii, ediția Camil Petrescu prin 1995 etc. Și asta în cazul unor ediții care au un ritm de apariție bun (un volum la un an sau la doi ani). Ce să mai spunem de edițiile critice — din opera unor scriitori fundamentali — care nici nu au demarat? Cazul edițiilor critice Arghezi, Ion Barbu sau aceea a lui Voiculescu sînt cele mai flagrante și nimeni nu ne poate spune acum, cu exactitate, cînd anume vor demara și, mai ales, cînd se vor încheia". O pondere indemonstrabilă o prezintă și „complicatul capitol al condițiilor de lucru", în privința cărora mai rămîne mult de făcut: „A alcătui, astăzi, o ediție științifică (critică) e o treabă nu anevoioasă din cale afară, ci adesea îngrozitoare.

Periodicele de la Biblioteca Academiei sau B.C.S. sînt deteriorate, consultarea lor la microfilm o imposibilitate. Şi asta în condiţiile inexistenţei aproape totale a bibliografiilor tematice...". Să ne mai mirăm că portretul-robot al editorului e atît de... impresionant? „Pentru a duce treaba unei ediţii pînă la capăt e necesară putere (fizică), răbdare, cunoştinţe erudite şi devotare de benedictin. Iar toate aceste însuşiri se întrunesc destul de rar în structura aceleiaşi persoane". Z. Ornea nu omite a releva trebuinţa comentariilor consacrate disciplinei, *recte* ediţiilor, care, fatal, se aşează pe diverse trepte valorice: „Multă, prea multă vreme ediţiile au avut parte în presa literară de o tăcere «respectuoasă»". Că această tăcere nu era chiar de „aur" şi nici măcar inofensivă, ni se precizează pe un ton casant: „Egalizarea lucrului bine făcut cu mediocritatea meşteşugărească sau chiar cu rebutul e, ca peste tot în lumea valorilor, cu deosebire pernicioasă". Evident, acest conspect de dificultăţi ale ediţiilor şi editorilor ar putea fi lărgit cu observaţii îndreptăţite. Se cuvine menţionat faptul, pe care Z. Ornea, cu modestia-i caracteristică, îl ocoleşte, că el însuşi e cel care „sparge", azi, cu cele mai bune efecte, „anonimatul" ediţiilor academice, prin rubrica ce o deţine la *România literară*. Comentariul său în această direcţie, desfăşurat în cvasisolitudine (chiar dacă ţinem cont de meritoria cronică a ediţiilor din *Transilvania*, semnată de Mircea Anghelescu, ca şi de expertizele ce le publică revista *Manuscriptum*), are atributul unei acţiuni de pionierat. *Actualitatea clasicilor* e cel dintîi rod editorial al unui atare efort.

Pentru a vedea cum procedează exegetul în actul analitic, să luăm, aproape la întîmplare, unul din „referatele" sale şi anume cel dedicat *Scrisorilor către Ibrăileanu*, vol. IV. Investigaţia lui Z. Ornea se produce pedant, conform unui punctaj prestabilit, vizînd mai întîi, în plan general, instrumentele de lucru necesare istoricului literar, în speţă bibliografiile despre reviste şi scriitori, prezente cîteodată, dar nu în număr mulţumitor: „Sîntem bucuroşi că iniţiativa aceasta nu a fost încă total abandonată de marile biblioteci". Urmează apoi un succint istoric al ediţiei în cauză, subiectiv în înţelesul că operaţia derulării sale e marcată de semnele fugitive, deşi elocvente, ale unor „nedumeriri": „Ediţia aceasta de corespondenţă a avut parte de un destin ciudat. Primul volum a apărut în 1966, selectînd — nemotivat — din imensa arhivă a criticului de la *Viaţa românească* co-

respondența primită de la cinci personalități...". Ca și: „Editorul, cărturarul ieșean Mihai Bordeianu rămas singur pe poziție din echipa cu care pornise la drum...". După ce e trecut în revistă sumarul volumului, „de o structură eteroclită", însă conținînd piese răzlețe „de un real interes", comentariul poposește asupra celor 152 de scrisori ale Mariei Stere, ce ocupă „o treime din carte". „Popasul" se soldează cu o fișă a personajului puțin cunoscut, evocat pe linii biografice, dar și sensibile, cu o decentă nuanță senzațională, evantai policrom deschis numai în mică măsură unor viitoare inevitabile curiozități. Uscăciunea se topește în stilul destins, în firescul comunicării, ce, evitînd romanțarea ori melodramaticul, dă, totuși, o sugestie afectivă în stricta economie a datelor funcționale: „Maria Stere, cea dintîi soție a lui Const. Stere, trebuie să fi avut 26 de ani atunci cînd, în 1892, s-a stabilit, împreună cu soțul ei, la Iași. Era căsătorită de aproape șapte ani, pentru că romantica fată l-a urmat pe logodnicul ei în lungul exil siberian, unde, departe, în Eniseiskul Siberiei s-au și căsătorit. Femeie inteligentă, sensibilă, autodidactă, instruită, citind multă literatură în trei limbi, Maria Stere a devenit prietena prietenilor soțului ei. Ibrăileanu a fost cel mai apropiat. Criticul i-a creionat, în schița *Doamna X*, (publicată postum, de abia în 1976, dar redactată, probabil, prin 1914—1916) un portret de veritabil îndrăgostit. A fost între ei, utilizînd o sintagmă din *Doamna X*, o « prietenie amoroasă ». Ceea ce se publică în acest volum e un concentrat roman epistolar scris la persoana întîi, străbătut de un neascuns sentiment al resemnării întristate. Fusese părăsită, în 1918, de soțul ei care s-a recăsătorit, trăia retrasă, aciuită în locuințele copiilor ei, aflați acum la început de carieră, împovărată de griji și jenante lipsuri materiale". Textul se sfîrșește cu recunoașterea meritelor lui Mihai Bordeianu, „bun cunoscător al arhivei Ibrăileanu", vrednic filolog, chiar dacă, nu de puține ori, explicațiile oferite de el „sînt prea zgîrcite și insuficiente", nescutite nici de erori (exemplu: semnalarea unei confuzii între I. C. Atanasiu, „fostul fruntaș socialist de pînă la 1899", și „fiziologul, medicul veterinar Ion Atanasiu"). După cum vedem, introducerea și încheierea scot în relief identitatea „tehnicianului" Z. Ornea, a acelei conștiințe obiective și acribioase care-și reprimă tentațiile unor posibile digresiuni estetice ori moraliste, fără a le elimina cu totul. E de văzut aci și o pudoare a omului de știință (și de litere totodată), care

pune în delicate paranteze „conținuturile" atît de chemătoare, care, frecvent, renunță la replica personalității sale în dialogul cu operele, marginalizîndu-se pentru a se ocupa doar de trăsăturile pozitive și negative ale edițiilor ce le restituie.

Alte pagini probează însă mai clar faptul că fidelitatea „științifică", scrupulul de cercetător al lui Z. Ornea se îmbină cu o, nu prea des întîlnită în acest soi de exegeză, apertură umană, cu un interes față de „viața" inclusă în cărți. Acestea sînt receptate ele însele ca niște ființe capabile a se dezvolta, a se „perfecționa", a păstra „o cadență", o „ținută", a-și consolida ori pierde anume „însușiri". Autorul face figura unui biolog care înscrie observații minuțioase asupra vietăților, cu o dragoste subiacentă, cu un devotament ce, vădit, depășește limitele înregistrării mecanice. Unele din constatările sale îi produc bucurie, altele mîhnire, sub semnul unei ingenuități, care e marca nu numai a artistului, ci și a autenticului om de știință. Nici o preconcepție nu-i umbrește exercițiul, nici o departajare apriorică nu-l tulbură. Textul investigat e o entitate autonomă, absolută, prin membrana transparentă a căreia se deslușește o lume spirituală la fel de autonomă, de absolută. Plăcerea exegetului e de a consemna evoluția unor fenomene obiective, solemne în principiile lor, indiferent de porțiunea „prozaică" în care s-ar manifesta, cum ivirea frunzelor ori pîrguirea fructelor. Deși folosește limbajul comprehensiunii, umoarea sa nu e nici - cînd exaltată, ci cumpănită, „gospodărească": „Încheiem exprimîndu-ne nădejdea că ediția aceasta își va menține cadența normală (anual un volum) în apariție, în aceleași condiții de recunoscută profesionalitate". Sau: „O ediție care evoluează bine, chiar foarte bine, este, cu siguranță, aceea a *Operelor* lui Dimitrie Bolintineanu. E drept că în ultima vreme am avut bucuria de a înregistra și alte ediții care au parte de o cadență în evoluție foarte bună, adică normală, de un volum (cîteodată chiar două) pe an. Dar în comparație cu anormalitatea de mai ieri, normalul de acum (care, din păcate, nu e încă generalizat) capătă, brusc, dimensiuni de excepție". Opinia medie apare tot atît de stăpînită, fermă, formulată în felul unei oneste contabilități intelectuale, sub care transpare atitudinea melioristă. Dispoziția comentatorului e perpetuu cea a unei încrederi măsurate, în concordanță cu realitățile: „Mă opresc aici, pentru că, și după opinia mea, această crestomație a lui Florea Fugariu

este o înfăptuire culturală. Păcat numai că adnotarea nu e la înălțimea antologiei, a acribiei filologice a textului și — mai ales — a extraordinarului glosar de la sfîrșitul celui de al doilea volum. Dar aparatul critic al editorului, cum s-a văzut, nu întotdeauna temeinic și riguros, e suplinit de învățatul studiu introductiv al lui Pompiliu Teodor și Dumitru Ghișe...". Nici cînd are a face cu insuficiențe mai grave, Z. Ornea nu-și pierde cumpătul. Maliția, insinuarea, sarcasmul, caricatura nu intră în mijloacele sale, fiind, probabil, socotite nepedagogice, „neproductive". Cercetătorul procedează cu sistem, fără „nervi", indicînd imperturbabil greșelile, așa cum ar mișca bilele unui abac. Iată, în acest sens, glosarea unei antologii de *Publicistică* a lui Iosif Vulcan, apărute la Editura Facla: „Disproporția între aparatul critic și textul propriu-zis e prea acuzată. Întrebări serioase — aproape neliniștitoare — pune însă nota asupra ediției care trădează, îmi pare rău că trebuie să o spun, carențe de profesionalism în materie de editare a scrierilor din trecut. Înainte de toate, editorul ne previne — că a fragmentat unele articole. Dar acest procedeu — s-o mai spunem — e cam împotriva tuturor uzanțelor în materie de editare, deschizînd, larg, poarta « colaborării » cu autorul căruia i se reeditează opera. (...) Abuzul ni se pare prea mare pentru a nu-l semnala contrariat. Apoi editorul are o destul de ciudată opinie despre criteriile transcrierii unor texte din secolul trecut. Grafiile sînt confundate cu formele de limbă (pronunțiile) și consideră chiar că e posibil să intervină în text, modernizînd — în scopul facilitării lecturii — cuvinte socotite de editor drept rebarbative, înlocuindu-le cu altele accesibile". Concluzia decurge în chipul cel mai logic: „Este evident că Stelian Vasilescu nu e deloc familiarizat cu rigorile filologice ale editării scrierilor din trecut fiind, colac peste pupăză, probabil, rău sfătuit și îndrumat. Și-a diminuat astfel capital valoarea inițiativei și a strădaniei sale". Z. Ornea detestă violența. Dezaprobarea sa rămîne în sarcina unor expresii precum „îmi pare rău că trebuie să o spun", „s-o mai spunem", „cu stupoare", „ni se pare", „este evident", „bine ar fi", deci pe linia sobrietății, a calmului, a civilității. Efectul este infailibil.

Distinctă ni se relevă ultima secțiune a volumului, *Fizionomii*, în care se ivesc embrionii unor pagini memorialistice (despre Ralea, Vianu, Pandrea, după cum ceva mai sus era schițată în cărbune figura lui Ioan D. Gherea, dar și despre

fundalul unei epoci dramatice, 1948—1950, numite încă eufemistic: „Erau ani grei și frumoși totodată, în care entuziasmul se armoniza — ciudat [cu adevărat ciudat, am adăuga noi! Gh. G.] — cu nedumerirea, străduindu-ne să înțelegem și să ne autoconstruim intelectual"). Ne-ar place să credem că temeinicul istoric literar și infatigabilul editor care e Z. Ornea își va completa cîndva personalitatea cu o a treia fațetă, cea a unei mărturisiri despre sine și despre timpul său, amănunțită, suculentă, stilistic colorată, ferită de prudența deformatoare, extinzînd conceptul adevărului de pe un „microcontinent" pe toate „continentele" conștiinței literare la care a avut acces. Astfel ar dispare și unele recticențe și ambiguități din scrisul d-sale, mai clar (inclusiv din punct de vedere etic) în raport cu epocile revolute decît cu contemporaneitatea...

Titu Maiorescu: cealaltă față a lunii (Z. Ornea)

1. O biografie a lui Titu Maiorescu, separată, n-am avut pînă acum, cu o singură excepție. Simion Mehedinți a semnat, sub pseudonimul Soveja, un text mai mult ori mai puțin convențional, redactat de criticul însuși. E. Lovinescu, G. Călinescu, Vladimir Streinu, Nicolae Manolescu, Domnica Filimon, Eugen Todoran, Liviu Rusu, Ovidiu Cotruș n-au alcătuit o imagine a acestei existențe de sine stătătoare, propunîndu-și fie a o comasa cu examinarea operei, fie a se fixa asupra unor anume momente ale ei. Cu toate că terenul fusese preparat de către acești autori, ca și de către alții, lui Z. Ornea îi revine meritul unui pionierat (*Viața lui Titu Maiorescu*, vol. I, Ed. Cartea Românească, 1986). Interesul cu care e întîmpinată cartea sa e cît se poate de firesc. Eminentul istoric literar declară în *Preliminarii* că „personalitatea lui T. Maiorescu este o pasiune din tinerețe", precizînd că a voit a reconstitui o „structură a existenței" (sintagma îi aparține lui Roland Barthes), adică nu numai o „realitate" istorică, ci și o seamă de „mecanisme sufletești", care transcend documentele, ce n-ar fi decît „mai toate — mărturii reci și adesea învăluite, chiar cînd au înfățișarea unor scrisori patetice sau a unor precise însemnări de jurnal". Așadar, o operație de intuiție, de modelare în psihologie și în discurs literar. O tendință de a compune un personaj, amestec de elemente mobile și statornice, de aspecte efemere și inva-

riante, chiar dacă fluxul, dinamica, „structura mobilă" par a constitui numai ele materia „vieții". Dacă e adevărat că „faptele, cele semnificative, orînduite cronologic și interpretate se epicizează instantaneu", tot atît de adevărat e că se și abstrag, concurînd la modelarea unui portret static, care, în cazul lui Maiorescu, cel atît de egal cu sine însuși, din anii fragezi ai formării, posedă o semnificație aparte. Așa încît rezultanta scrierii e acest chip caracterologic care se degajă din consemnarea meticuloasă a evenimentelor, precum o efigie.

Liniile ei, trebuie s-o spunem din capul locului, nu sînt însă cele consacrate, olimpiene, ci frînte, dramatice, umanizate. Aci intervine optica intențională a biografului, care a exploatat documentarea amplă și nu lipsită de surprize ce s-a acumulat fără contenire, dar s-a exprimat și în înțelesurile subiective ale textului său. Autocontrolul a trasat contururile generale, fără a putea înăbuși unele reacții din adînc, interesante la intersecția lor cu liniile programate. Ceea ce vom căuta să dovedim. Din punctul de vedere al lui Z. Ornea, ilustrul său personaj oscilează între extraordinarul scenariu al „unui regizor (de viață), ambițios și neînduplecat, mereu atent și supravegheat întru propria-i devenire", și „slăbiciunile", „căderile" stranii ale unei naturi puternice, nescutite de „răsuciri sufletești" din cele mai greu de suportat. O constituție duală deci, predispusă la manifestări extreme. Polul disciplinei reci, orgolioase, al urmăririi neabătute a unor scopuri de carieră, a fost unicul vizibil pentru contemporanii mentorului Junimii, celălalt, al dilemelor intime, al clipelor de umoare neagră și desperare, rămînînd a fi revelat postum, în jurnal și în epistolar. Prin urmare, Maiorescu a fost în timpul vieții o personalitate univocă, stîrnind admirație sau animozitate în virtutea atributelor sale „ireproșabile", a fațadei sale imperturbabil senine, clasice. Un ins cu sînge rece, un cuceritor hărăzit succesului. Limitările în temeiul cărora și-a asigurat biruința, acele „îngustimi", acea „doză de platitudine" care-l ținea la nivelul epocii, acordîndu-i consimțămîntul contemporanilor (G. Călinescu), au fost și ele resimțite drept calități, pîrghii ale înfăptuirilor. Adevăratele fisuri au ieșit în lumină prea tîrziu, în deceniul patru cînd jocurile erau deja făcute. Ele n-au putut știrbi figura statuară, după cum n-au putut îndupleca acele conștiințe în principiu refractare soluției autoritare, impersonale, „judecătorești". Aerul apolinic al criticului s-a men-

ţinut ca o dogmă. A doua sa existenţă, descumpănită, scindată, atinsă de mari frămîntări, s-a dovedit a fi una fantomală, fără consecinţe notabile asupra opiniei publice. În realitate, faţă de Titu Maiorescu se pune şi acum problema unei opţiuni determinate de acordul ori dezacordul structurilor intelectual-sensibile care-l au în vedere. Spiritele ordonate, sobre, clasicizante, ţintind, în pofida eventualei implicaţii impresioniste, construcţia şi afirmarea de sine, formează suportul său de glorie. De la discipolii imediaţi la E. Lovinescu şi de la acesta la N. Manolescu, ele îi asigură, în linii mari, continuitatea, nu numai ideologică, ci şi de prezenţă temperamentală, de adecvare la praxisul critic. Critica estetică, infailibilă şi elegantă, cu o dialectică redusă, în ciuda unor nuanţe analitice subtile, care nu sînt decît variaţiuni pe aceeaşi temă, bazată pe judecata fermă şi eliminînd orice altă emoţie decît cea formală, de aci purcede. Ca şi polemismul ce-o acompaniază, necruţător în logica sa glacială, în calmul său studiat, narcisiac. Moştenirea propriu-zisă a lui Titu Maiorescu nu rezidă atît într-o concepţie ce ne apare azi îndeajuns de generală, risipită ca un polen benefic în întreg văzduhul culturii noastre, cît în factura umană a aplicării ei, într-un stil al personalităţii critice. Pe de altă parte, autorul *Criticelor* a fost respins de spiritele romantice, agitate, neînstare a se îngrădi în perimetrul raţiunii formale: Hasdeu, Gherea, Iorga, Călinescu, Mircea Eliade, Noica. Aceştia i-au reproşat, direct ori aluziv, lipsa de afectivitate, *ergo* de complexitate umană: „Cald şi frig nu i-a fost nimănui lîngă dînsul". Artificialitatea catedratică, retorica devitalizată, cultul schemei silogistice împins în absolut, refuzul noutăţii, al „noilor metode" ale epocii şi, nu în ultimul rînd, biografia „rotundă", tipic burgheză, nestînjenita urcare pe treptele cele mai înalte ale ierarhiei social-politice, i-au jenat pe aceşti „existenţialişti", care nu o dată au înteţit contestarea, cu patimă, pînă la o punere în chestiune a rolului istoric jucat de Titu Maiorescu. Pentru a-l minimaliza, s-au insinuat mari defecte, de la mediocritatea intelectuală la lipsa de caracter, de la incapacitatea creaţiei la mistificare. Ce răspuns mai potrivit putem da unor astfel de învinuiri decît încadrîndu-le în accidentele previzibile ale unui proces de înţelegere, cu atît mai anevoios, cu cît obiectul său e mai important? Forţele ce se confruntă alcătuiesc un desen limpede. El figurează incompatibilitatea dintre intelectul raţionalist, restrictiv, a cărui calitate constă în organizarea precisă a fenomenelor,

şi cel creator în afara unor tipare consfinţite, care nu exclude nebulozitatea, patetismul, contradicţia, aplicat asupra unei materii informe, pe care înţelege a o respecta. Tensiunea dintre postura normatoare şi cea novatoare, dintre maniera sterilizantă a perfecţiunii şi cea gîlgîitoare de energii impure a devenirii...

De care parte se situează Z. Ornea? Cu toate precauţiile (numeroase, repetate) de imparţialitate ce şi le ia şi care nu pot decît să-l onoreze, el e un simpatetic, chiar dacă deseori doar subtextual, subînţeles. Ampla evocare pe care i-a făcut-o lui C. Dobrogeanu-Gherea, sub semnul deplinei comunicări afective, al evlaviei, e probantă, reprezentînd adevăratul său făgaş, regăsirea expiatoare în paradigmă. Criticul socialist e văzut ca o figură luminoasă, de apostol, prin prisma unui umanitarism hotărîtor. O consubstanţialitate a carităţii, a fraternizării cu mizeria omenească poartă în acele pagini pana cercetătorului. În fond, Z. Ornea face parte din acea familie de spirite care au o mefienţă faţă de critică, deci, cum ar spune G. Călinescu, faţă „de creaţia impersonală, de opera clasică". Mefienţă care se poate traduce, paradoxal, chiar în mobilizarea eficientă a mijloacelor critice, cu scopul de a combate aspectele indezirabile. Nu o vocaţie, ci o datorie. În limitele celei mai scrupuloase restituiri istorice şi ale unei conştiinţe de o mare onestitate, Z. Ornea dă glas fondului său irepresibil, emoţional-etic, urmărind moralizarea, îndreptarea, dintr-un prisos de iubire (confirmată ori contrariată). Privită de sus, biografia sa consacrată lui Titu Maiorescu se situează oarecum la antipodul celei închinate autorului *Neoiobăgiei*, conţinînd în locul semnelor aderenţei lăuntrice pe cele ale distanţării. Preţuirea nu e totuna cu iubirea, iar mărturia celei din urmă nu se iveşte. În ciuda voinţei de detaşare, biograful se arată handicapat de sentimentalitatea sa primordială, care se manifestă în răspăr. Ceea ce nu e, în principiu, un defect, ci o manieră de trăire specifică a materiei, de asumare a ei printr-un cod individualizat. În definitiv, această uşoară coloraţie temperamentală formează nota de originalitate a cărţii, care, altminteri, ar fi putut fi produsul neutral şi neînsufleţit al unui computer. Sub aerul său modest şi asiduu de benedictin, de scotocitor în infinitezimalul documentului, care socoteşte că faptul de a se fi „învrednicit" a scrie primul o viaţă a Maiorescului constituie „o pură întîmplare", Z. Ornea aduce o undă din suflul arză-

tor și implacabil al marilor predecesori ca Dobrogeanu-Gherea și N. Iorga. Trecută prin foarte complicate alambicuri ale investigației, judecata sa e întrucîtva înrudită cu cele emise de „cîrtitorii" de căpetenie ai pontifului Junimii. Fără a abdica de la deferență, de la o mare considerație față de eroul său, cercetătorul nu pregetă a consemna o sumă de factori mai puțin ori deloc favorabili acestuia, care fac imposibilă, în tot cazul, menținerea tonului apologetic. Neajungînd la pulsația atrabiliară a lui G. Călinescu, merge de fapt, cu mijloacele sale, rezervate, precaute, cu derutante întorsături obsecvioase, pe un drum apropiat. Iată cîteva exemple de precoce strategie a duplicității vădită de junele Maiorescu, pe care scrierea lui Z. Ornea le înfățișează fără ocol: „Titu împărțise lumea cunoscută și cu care coresponda în două: aceea căreia îi împărtășea adevărul și cealaltă, căreia i-l ascundea. Emiliei îi scria în plicuri separate epistole cu caracter strict secret, și altele cu uz comun pe care le putea citi și tatăl său". Sau: „Dar fiul său, deși aflase de situția delicată a părintelui, făcea abstracție de ea. Continua să-l bombardeze cu cereri pe lîngă Eforie, dintre care unele — ca aceea a trecerii bursei de la litere la drept — erau efectiv ilegale. Și putea Ioan Maiorescu, care pleda la Eforie pentru legalitate și împotriva favoritismului, să ceară el însuși o favoare, despre care știa bine că nu e legală?" Sau: „Se vede că nu fără anume intenții căutase să cîștige prietenia lui Th. Rosetti, cumnat al domnitorului Cuza și mare proprietar". Pe larg, biograful arată felul în care fostul elev de la Theresianum, ce voia să se dedice studiului filosofiei, „asumîndu-și chiar responsabilitățile unui șef de școală", renunță treptat la lecturile sistematice în domeniu, la „răgazurile necesare meditațiilor": „Nu mai voia altceva decît să obțină, în tempo accelerat, diplome care să-i faciliteze ascensiunea în viață". Ca și: „mentalitatea și temperamentul său erau predispuse spre ambianța comodă, aspirînd totodată spre o poziție strălucită în societate. Calcule rapide — inerente firii sale chibzuite de om din *tiers état* — l-au convins că știința de carte pe care o adunase, meditațiile filozofice pe marginea operelor citite, diplomele căpătate îi asigură, toate împreună, o zestre suficientă pentru o carieră didactică în principate, completată cu o avocatură rentabilă. De ce atunci să se mai complice inutil?" E avansată o explicație sociologică, tangentă și ea la interpretarea călinesciană: „T. Maiorescu era o fire energică, pozitivă, chibzuită, de țăran la o a doua gene-

rație de cărturari, dornic să se rostuiască rapid și bine". Remarcabilă este tendința lui Z. Ornea de a nu face figură de tendențios, echilibrînd mereu, cu degetul, talerul ce riscă a se apleca prea mult, sub povara faptelor dezagreabile. Temîndu-se parcă de a nu fi învinuit de rea voință, deși n-a făcut decît să înregistreze realitățile, cercetătorul subliniază cu oportunitate, în plin rechizitoriu, meritele fundamentale ale lui Maiorescu: „... de vreme ce înclinările sale îl îndreptau spre o astfel de existență este evident că plămada sa nu era a unui filozof. Ceea ce nu înseamnă o deficiență. T. Maiorescu, comportîndu-se cum îi era felul, a adus imense servicii culturii țării sale". Ambițiosul intelectual nu e un caz banal, complicat fiind, după părerea biografului, prin efortul oneros al disimulării constante, la care nu mai poate renunța, odată ce zarurile pentru alegerea unui drum în viață au fost aruncate: „Era arogant din cale-afară și mîndru de valoarea lui. Dar mereu disimulat, supraveghindu-se atent, niciodată spontan, tot timpul calculat. Viața trebuie să-i fi fost un calvar. Dar nu putea renunța la mască". E complicat mai ales prin conștientizarea tarelor morale, în speță a vanității, de care însă nu se poate lipsi, întrucît ea constituie un instrument al ascensiunii în societate: „Știa că nu e o trăsătură de caracter tocmai frumoasă. Dar se împăcase de mult cu sine și,după cum se vede, nici n-ar fi acceptat să renunțe la ceea ce altora li se părea o deficiență. Important era să se instaleze pe un podium mai înalt decît semenii". Egolatria sa era abruptă, producătoare de riscuri: „Nici că-l interesa prea mult dacă opinia sa despre sine era împărtășită de ceilalți". Odată acceptate premisele desacralizării, considerațiile se derulează, normal, în direcția negativului. O coeziune a imaginii dezaprobatoare se impune, oricît de grijuliu alcătuită, cu concursul eufemismelor și prin intercalarea unor declarații respectuoase. Mecanismele sufletești sînt demontate cu rezultate decepționante. Neputîndu-și iubi eroul, istoricul se consolează cu respectul pentru adevăr. Neputîndu-l admira necondiționat, devine un cazuist. Caracterul extravertit al lui Maiorescu era contrariat, crede Z. Ornea, de incapacitatea sa de a înfăptui prietenia ca act de generozitate, de abandon al sinelui. Ar fi fost un sociabil blocat, nu de o însingurare nativă, ci de una derivată din mentalitatea arivistului. Un vindicativ care nu uita nimic, cultivînd iertarea doar la exterior, cu gesturi spectaculoase: „Extravertitul nu putea — sufletește — să aibă prieteni. Sociabilul era un egoist. Oame-

nii erau numai instrumente lui utile. Era incapabil de dăruire generoasă, sinceră, totală. De iertare și sacrificiu tăcut, neetalat cu gesturi subliniate". Sub imperiul ambiției devorante, unele din faptele olimpianului par a nu fi fost la înălțimea principiilor etice. Astfel, Maiorescu s-ar fi plîns în chip disproporționat pentru așteptarea de un an la care a fost silit înainte de ocuparea unei catedre universitare. „Ofensă", „umilire", „strigătoare nedreptate"? Biograful corijează calm exagerarea, raportîndu-se la contextul epocii: „Cîți alți tineri înzestrați nu au fost nevoiți să aștepte și mai multă vreme sau chiar să eșueze definitiv? Mai tîrziu, (1893—1906), elevii săi C. Rădulescu-Motru, Mihail Dragomirescu, S. Mehedinți au trebuit să aștepte cîte o catedră universitară șase-șapte ani. Iar Dimitrie Drăghicescu, sociologul, și el fost student apreciat al lui Maiorescu, nu a izbutit (din cauza animozității chiar a profesorului său) să capete niciodată catedra universitară, deși a dat legiuitul concurs și era — prin cunoștințele dobîndite și doctoratul în filozofie de la Sorbona — cu totul îndreptățit în aspirațiile sale". O rapidă redresare financiară, prin practica intensivă a avocaturii, de care are parte criticul în 1877—1878, n-ar fi fost străină de anume compromisuri. „Frumoasa" lui avere n-ar fi fost și întru totul „respectabilă", sîntem îndemnați a afirma, contrazicîndu-l pe Z. Ornea în formula sa (ironică?), tocmai spre a-i aproba fondul demonstrației: „Ce-i drept, fără aportul amintiților întreprinzători evreo-ruși nu ar fi ajuns, atît de rapid, la asemenea performanțe. Dar un avocat (mai ales unul în condiția sa precară) nu-și poate alege întotdeauna clienții, după criterii strict morale. (S-a demonstrat apoi că aceste firme n-au făcut, la noi, afaceri tocmai oneste). Important, pentru el, era că izbîndise prin meseria în care își pusese, încă din anii studenției, toată nădejdea". Și așa mai departe.

Întrebarea care se pune e pînă unde putem împinge o atare perspectivă „realistă" asupra lui Titu Maiorescu fără a cădea în satiră gratuită, în caricatură. Evident, criticul e unul din pilonii culturii noastre și a-l reduce la condiția unui simplu vînător de cîștiguri și onoruri, a unui Rastignac, ar însemna o lipsă de tact. Z. Ornea e cel dintîi care caută, în ciuda reținerii sale funciare, a evita o astfel de greșeală. Numeroasele obiecții mărunte, cancanuri, observații exagerat caustice, pe care contemporanii mentorului Junimii le cultivau din motive lesne de explicat, nu-și au locul într-o biografie de „personalitate exemplară", cu toate că ele se

oferă automat prin acumularea informației de toată mîna și chiar prin analiza unor elemente majore. O bună biografie ia distanțe față de trecut, actualizîndu-și obiectul. Ce ne spune *azi* ambiția Maiorescului, care constituia, indiscutabil, factorul declanșator al acțiunilor sale? Trebuie să-i acordăm o accepție nemijlocită, de scădere drastică, mergînd pînă la compromitere, ori o putem explica printr-o conjuncție a trăsăturilor, care s-o atenueze, deplasînd centrul de greutate al personalității în altă parte? Ambiția nu se cuvine a fi judecată în sine, ci prin rezultatele sale. Ducînd, în situația sărăciei de mijloace, la rezultate ignobile, duce, în situația marilor înzestrări și energii, la înfăptuiri grandioase, durabile. „Ambiția, scria Chateaubriand, sălășluiește în toate sufletele, ea le conduce pe cele mărunte, dar este condusă de cele mari". Că Titu Maiorescu nu era un insensibil, un invidios fără viață lăuntrică, un spirit plat, reiese din atitudinea autoscopică ce l-a marcat, chinuitor, încă din adolescență. Luciditatea sa funcționa ca o instanță purificatoare sau, cel puțin, ca un factor de echilibru, neexcluzînd îndoiala, sentimentul de inconsistență intimă, de nerealizare. În bună parte, superioritatea ostentativ arborată, atît de iritantă pentru cei din preajmă și chiar pentru posteritate, avea un rol de corectiv. Ea calma vitalitatea încîlcită în insatisfacții, în analize de sine frustrante: „Mereu avem a constata aceeași balansare între complexul de inferioritate și cel agresiv, compensatoriu, de superioritate care l-a măcinat sufletește încă multă vreme. Poate chiar toată viața". Aidoma lui Goethe, modelul său preferat, sub aparențele supraumane, apolinice, Maiorescu ascundea o natură emoțională, ce se tălmăcea în cultul rememorării: „Maiorescu, în ciuda glacialității sale aparente, era un sentimental. De aceea îl încerca nostalgia amintirilor. Nostalgia unei căsătorii care se încheia, prin divorț, după 26 de ani". Dar mai presus, așa-zisul arivist cunoștea stări depresive cumplite, în care, practic, rupea punțile cu lumea. Marele adaptat se releva a fi, periodic, un mare dezadaptat. Dacă Montaigne definea ambiția drept „starea cea mai opusă retragerii în sine", criticul simțea în răstimpuri nevoia imperioasă a recădea în sine. Mondenul își ispășea iluzia, resimțind întreaga zădărnicie a programului său de evoluție mondenă. Extrovertirea susținută prin calcul, prin strădanii de împlinire în micul univers pragmatic, era energic negată de o introvertire acută, dramatică: „Insatis-

facția, neliniștea și gîndurile negre îl copleșiseră". Ori: „Vechile gînduri negre din ianuarie îi reveniseră acum, chiar mai accentuate. În august 1876 medita debusolat ca un om care, pentru că obținuse într-un timp relativ scurt totul, nu mai aștepta nimic de la viață. O putea deci încheia". Impersonalitatea se dovedea a fi nu doar doctrină estetică, ci și detașare existențială, stoicism alternînd cu dispoziții de deznădejde, care-i acordau un suport al viului moral. Iată, în acest sens, cuvintele lui Maiorescu, din *Însemnări zilnice*, întruchipînd un sumbru bilanț: „1856, 1866, 1876—20 de ani petrecuți cu conștiința de sine. Eu îmi par mie însumi ca un fruct copt gata să cadă. Ce-mi mai poate oferi nou viața? Cunosc femeia, știu ce însemnează iubire și căsătorie, cunosc prietenia, (m-am urcat) pînă în culmea ambiției și am simțit arta. Am fost profesor și scriitor — ce mai poate veni încă? Cine a agonisit în sine indiferența morței, a-ncheiat socotelile cu viața. Ce am de făcut? Cînd însă creierul se umflă din nou, bășica de aer se urcă iarăși în sus, privește din perspectivă aeriană în adîncime își pare sieși superbă. C'est une misère". Măsura expurgării de vanitate, golul lăuntric ce succede acesteia, realizat de către critic intelectualicește însă și tulburător emoțional, simțămîntul vieții sale ca fatuitate, ca proiect eronat, fatal, sînt exact notate de către biograf: „Sînt meditațiile unui om care își realizase întreg programul imaginat în adolescență și, acum, consumat, nu mai are pentru ce lupta. I se părea lui însuși de prisos și era gata să renunțe la tot și la toate. Ciudat, i se atrofiase parcă și instinctul de conservare! Dar putea el accepta la nesfîrșit o existență vegetativă, lipsită de ambiții? Să reia, din nou ciclul acesta suitor i se părea inutil și nici energia necesară nu o mai avea. Totul îi părea secat, pustiit, fără vlagă și scop". Din această pustiire lăuntrică, bineînțeles, Maiorescu avea să-și revină. Nu mai puțin, ea descoperă o dimensiune nebănuită a personalității sale, capabile a-și relativiza pornirile care păreau definitorii, valorile la care părea a se închina. O filosofie a ființei, gravă și destabilizatoare, izbucnea în astfel de împrejurări, punînd în lumină o virulentă fibră romantică, avansînd pînă la ispita distrugerii de sine. O componentă „absurdă" a acestui personaj cu un statut atît de „prozaic", subordonat, în înfățișările sale externe, practicului, lucrativului. Patronul Junimii devine astfel congener cu Eminescu, nu numai prin orizontul cunoașterii ideatice, ci și prin felul critic al simțirii, printr-un vizionarism latent. De ce

nu l-am putea interpreta pe *omul* Maiorescu, plecînd de la acest fond turbulent, noptos, cu grijă tăinuit? Ambiția n-ar putea fi considerată drept un epifenomen, drept un factor emanat dintr-o amară înțelegere a mecanismului universal, menit a oferi doar o searbădă alinare? *Filosoful* Maiorescu n-ar putea fi mai ușor identificat prin tălmăcirea proiectelor sale de carieră și de agonisire materială, a conduitei sale eminamente practice, drept consecințe ale unei inavuabile, transcendente *prevederi?* Drept o modalitate de a diminua teama inevitabilei împuținări și distrugeri, de a para fiorul morții? Căci, după cum arată Valéry, ambiția nu e decît „un sentiment al prevederii: ceva mai mulți bani, ceva mai multă putere și onoruri, pentru a compensa ceea ce slăbește, ceea ce cade, ceea ce se întunecă, adoarme, se usucă". N-am putea socoti că asemenea melancolice cuvinte constituie un aforism apocrif al lui Maiorescu însuși? Oricum, Z. Ornea are calitatea de a ne fi înfățișat, chiar dacă oarecum *à contre coeur*, și profilul nevăzut al criticului, cealaltă față a lunii. Cei ce vor dori a cunoaște subiectul, vor putea apela la biografia sa ca la o foarte bogată mină de informații. Și, în nu mai mică măsură, cei ce vor voi a susține teza unui Maiorescu „profund", pornit a se construi pe sine nu dintr-un imbold comun de afirmare, ci dintr-un sentiment tragic al condiției umane, dintr-o *trăire* a vidului personal, zidit în construcție ca o pururi zvîcnitoare jertfă, vor putea găsi într-însa sugestii și argumente de preț.

2. În vol. II al *Vieții lui Titu Maiorescu* (Ed. Cartea Românească, 1987), Z. Ornea ne înfățișează, ca și în vol. I, dubla materie a lucrării sale: materia exterioară, adică desfășurarea existenței criticului la treapta evenimentelor ce o compun (aci, după 1886) și cea interioară, adică fixarea și aprecierea trăsăturilor sale morale, într-o încercare caracterologică risipită în primele trei capitole, pentru a se sintetiza într-un *Tablou final.* Cititorul are, așadar, sub ochi, pe de o parte, reconstrucția biografică, extrem de scrupuloasă precum o ramificație a mii de nervuri ori vase capilare, care dau paginii o vibrație de viață, succes al migalei-și al vocației, evocatoare, discretă însă foarte eficientă, a cercetătorului, pe de altă parte, basorelieful sufletesc al marelui bărbat în care se reflectă nu mai puțin aplicația celui ce l-a conturat. Un merit absolut al cărții îl constituie scoaterea celui

din urmă din raza unei impersonalități uzuale, a unui anonimat comod. Maiorescu al lui Z. Ornea nu e unul generic, ci numai al lui Z. Ornea, un personaj produs în conștiința acestuia, purtîndu-i patenta. În pofida clișeelor, unele atît de onorabile, încît faptul de a le atinge fie și cu o floare ar putea isca bănuiala de ultragiu, biograful își asumă personajul așa cum crede de cuviință. Riscul e, firește, cel de a-și atrage fulgerele pudibonderiei inevitabile, uneori chiar jucate, din motive de conjunctură. După cum am arătat și în comentariul închinat primului volum, biograful e departe de a-și idealiza eroul. O distanță afectivă e luată mereu, în virtutea unei incompatibilități funciare, a unei inaderențe pe care Z. Ornea are franchețea a nu o ascunde. Ca psihologie, el se apropie de acele spirite romantice, fugoase, apăsat simpatetice, care l-au privit pe mentorul Junimii printr-o prismă a rezervei temperamentale, adesea cu accente polemice, mergînd pînă la pamflet: Hasdeu, Dobrogeanu-Gherea, N. Iorga, G. Călinescu. Nimic minimalizator nu există într-o atare constatare! Dimpotrivă, atuul articulării unei atitudini ce necesită o mai susținută, mai vie argumentație, în neconcordanță fiind cu tradiția (maioresciană!), cu școala, cu imaginea circulantă a autorului *Criticelor*, precum o insignă la îndemîna oricărui învățăcel. Z. Ornea nu se sfiește a-l amenda pe ilustrul critic, punînd în lumină ceea ce socotește că reprezintă minusurile sale de împlinire creatoare și chiar de caracter. Lucruri nu absolut noi, dar reluate pe un fundament documentar nou, în perspectiva unui moment nou: „Devenise prizonierul propriei personalități, căreia îi era obligat să se supună". Sau: „mulțumindu-se cu mărunțișuri mult sub nivelul capacităților sale". Sau: „Numai de filozofie sau de stil de viață filozofic nu putea fi vorba acum". Sau: „Singurul element intelectual în activitatea sa îl reprezentau cursurile universitare (inclusiv pregătirea lor). Pentru altceva, fie chiar pentru lecturi de delectare, nu avea timp. (...) Dar era satisfăcut, cum reiese dintr-o însemnare". Sau (despre articolul consacrat poeziei lui M. Eminescu): „Nu era un studiu de analiză (cum s-ar fi cuvenit să fie și cum fusese cel al lui Gherea din 1887), pentru că Maiorescu nu a fost, în general, un critic analist". Sau: „Se resemnase de mult în această condiție care nici nu-i displăcea. Dimpotrivă. La mijlocul lui februarie 1890 era foarte bucuros: « timp fericit, cîștig ca advocat, iarnă silitoare ». Nu mai avea, trist lucru, altă pretenție de la sine". Sau: „ochii lumii — singurul lucru

important pentru Maiorescu". E uşor de constatat că la temelia unor asemenea reticenţe şi mustrări se află o frustrare afectivă, exprimată brevilocvent în faimoasa sentinţă a lui N. Iorga: „Cald şi frig nu i-a fost nimănui lîngă dînsul". Aparţinînd aceleiaşi familii de spirite, dornice de „iubire", de „bunătate", de „încredere" în baza mai mult a sentimentului decît a logicii, Z. Ornea reia dosarul Maiorescu, cu o tresărire ce apare în suficiente mărturii ale deziluziei: „Bun şi generos n-a fost Maiorescu niciodată cu nimeni, cu excepţia lui Eminescu". Ori: „Aproape de inima sa, care nu a cunoscut deschiderea dezinteresării, nu se afla, mai niciodată, nimeni. Pentru că nu a avut ceea ce cu un cuvînt comun se numeşte suflet? E probabil". Tinerii, numeroşi, pe care Maiorescu i-a ajutat la studii, în carieră sau în activitatea literară n-ar fi fost decît nişte instrumente ale unei reci afirmări egolatre: „Preţul era, constant, supunerea necondiţionată vrerii şi mobilurilor sale, orice act de insubordonare (neascultare fără crîcnire, opoziţie, dezerţiune) fiind implacabil sancţionat fără putinţa unei reveniri". Are sau nu dreptate Z. Ornea? Pusă atît de direct, întrebarea nu are sens. Istoria literară nu e o colecţie de formule sacrosancte, valabile pentru toţi şi în toate împrejurările, ci o seamă de propuneri plauzibile prin care documentul, obiect ambiguu pînă la un punct, e împins într-o direcţie sau într-alta. Dreptatea istoricului literar e buna sa credinţă, coerenţa morală şi plastică a imaginilor pe care le modelează. Prin forţa lucrurilor, aceste imagini se împrospătează periodic. Inconformismul e de preferat idolatrizării care ascunde mai totdeauna mediocritatea sau interesele extraliterare (cînd nu le cumulează cu succes). În fapt, inconformismul lui Z. Ornea e relativ şi cei ce l-ar incrimina ar trebui mai întîi să-şi ia delicata sarcină a demontării figurii lui Maiorescu, aşa cum se prezintă în *Istoria* lui G. Călinescu (spre a nu mai invoca alte venerabile texte). Lucru foarte puţin probabil! Îndrituită în spirit şi în literă, după opinia noastră, interpretarea lui Z. Ornea exprimă nu doar reacţia de dezamăgire a simpateticului, a umanitaristului ce descoperă că obiectul interesului său intens conţine fisuri, ci şi, în egală măsură, sforţarea cercetătorului literar de a-şi domina umorile, de a se subordona raţiunii. Începînd prin a simţi, Z. Ornea încheie prin a judeca. Sentimentul cedează locul de comandă lucidităţii aducătoare de disciplină. Nemulţumirea sa de ordin subiectiv înţelege a pleca steagul în faţa unei instanţe obiective, care este însăşi încadrarea

contradictoriului erou în istorie. Lipsa de „suflet“ nu se explică oare prin necesitatea realizării unui rol de excepție? „Dar se poate aplica aceeași măsură de evaluare tuturora? Și celor obișnuiți, și celor hărăziți să despice apele, făurind epoci culturale? Poate că singurătatea întristătoare, uscăciunea sufletească, glacialitatea comportamentală, urmărirea halucinată, implacabilă a țelului să fie prețul plătit de aceste personalități chemate de destin să impună noi direcții“. Inițial, *advocatus diaboli*, biograful devine un avocat extrem de convingător în favoarea lui Maiorescu. Pledoaria sa impune prin nepărtinire, examinînd cu aceeași atenție *toate* probele, cunoscute *ad unguem*, fie că sînt favorabile, fie că sînt defavorabile. Nici unul din meritele îndrumătorului Junimii nu rămîne nerelevat, și aceasta cu un atît mai mare efect, cu cît nu sînt trecute sub tăcere scăderile, slăbiciunile, momentele discutabile ale existenței acestuia. Observăm cum o admirație se iscă și se consolidează paradoxal, împotriva unui curent confuz de sensibilitate, cum obstacolele sînt depășite rînd pe rînd, iar Z. Ornea ajunge pe terenul unor aprecieri de bun simț, inatacabile, foarte apropiate de cele ale admiratorilor. Ne mărginim a transcrie concluzia sa care-și depășește obiectivul, așa cum biograful s-a depășit pe sine: „Posteritatea maiorescianismului e nepieritoare. Ori de cîte ori se înghesuie în prim-plan aroganța nonvalorilor, fanatismul și prostia agresivă, confuzia planurilor și a criteriilor, intoleranța, demagogia patriotardă, minciuna tremolată, obnubiarea lucidității, se apelează, invariabil, la Maiorescu. E un antidot care nu a dat și nu va da niciodată greș. E mult? E puțin? E covîrșitor“. După *T. Maiorescu* de E. Lovinescu (1940) și după *Contradicția lui Maiorescu* de Nicolae Manolescu (1970), *Viața lui Titu Maiorescu* reprezintă a treia scriere de anvergură consacrată marelui ctitor. Nu credem a greși considerîndu-l pe Z. Ornea drept cel mai însemnat istoric literar al nostru de azi.

"Zîmbetul" și "absolvirea" (Ștefan Cazimir)

„Felul meu de a glumi este să spun adevărul, afirmă G. B. Shaw. Aceasta este cea mai nostimă glumă din lume". Dacă pînă și adevărul spus pînă la capăt, fără menajamente și iezuitisme, ni se poate înfățișa drept o... glumă, de ce umorul apare, totuși, ca atitudine dominantă, îndeajuns de rar printre comentatorii noștri de literatură? Poate că nu din ocolirea „adevărului", ale cărui căi, pe planul incorigibil subiectiv al gustului, al reflecției și al expresiei critice, sînt multiple, și care, prin urmare, nu e totdeauna reductibil la o glumă! Mai curînd prin faptul că, așa cum ne sugerează Ștefan Cazimir, el însuși *(rara avis!)* un incontestabil umorist al domeniului (în *Nu numai Caragiale*, Ed. Cartea Românească, 1984), sursa umorului nu e de ordin etic (eticul e doar un corolar), ci de ordin psihologic, determinată de o anume resignare, pasivitate, marginalizare a celui ce-l practică, „prin simț al relativității și capacitate de adaptare, prin contemplarea lumii cu ironie indulgentă, fără vreun sentiment al propriei superiorități". Criticul ce adoptă limbajul umorului renunță, mai mult ori mai puțin, dar *renunță*, la prerogativele unei autorități modelatoare, la proiectele unei ambiții masive. Neîncrezător în idealul de perfecțiune, în natura spiritului uman, inegal, imprevizibil, ce nu i-ar putea accepta măsurile melioriste, nu se mai vrea un judecător sever, un patetic reformator. O doză de decepție își face loc, aso-

ciindu-se cu gratuitatea (un estetism al comicului), un pesimism amabil, monden înflorește pe structurile sufletești de mai mică rezistență, neposedînd nici resursele militante ale extrovertirii, nici pe cele vizionare ale scufundării adînci în sine. Umorul ni se prezintă astfel ca un soi de defetism purificat, ca o convalescență a personalității rănite în încercările vieții, îmbogățite în schimb cu experiență, predispuse la înțelegere și mărinimie. Toleranța e un mod de a refuza lupta, însă nu din lașitate, ci din noblețea principiului nonviolenței. Ea nu izvorăște, așadar, din slăbiciune, ci din tăria disciplinei lăuntrice, din civilizarea impulsurilor. Ar fi vorba, spre a apela în continuare la disocierea lui Ștefan Cazimir, de o divergență între atitudinea satirică și cea umoristică, prima mai extinsă, deși, în realitate, aflate adesea în interferență: „Satiricul e un spirit absolut, avid de perfecțiune, dezolat și împins spre mizantropie de faptul că nu o află nicăieri. Umoristul e un spirit tolerant și sceptic, convins că imperfecțiunile sînt inerente naturii umane, dispus așadar să le recunoască în el însuși și să le ierte celor din jur. Satiricul judecă și condamnă cu asprime, umoristul înțelege, zîmbește și absolvă". „Zîmbetul" și „absolvirea" (cu firești excepții!) alcătuiesc trăsăturile exegetului de care ne ocupăm. „Însemnările" sale de nuanță anatolefranciană, ca și destule din textele sale mai ample, sînt bune conducătoare de înțelepciune și frumusețe. El aparține acelei spițe de cărturari delicați, care evită tratarea exhaustivă a temelor majore, subtili și oțioși, împinși spre migală, pătrunși de o ocultă îndoială față de întreprinderile colosale, realizați în glose aparent modeste, în exploatarea amănuntului, în miniatură. Dînd tîrcoale feluritelor subiecte fără a le ataca frontal, ei sînt capabili, nu mai puțin, a dovedi profunzime, erudiție, ingeniozitate, situîndu-se, prin „fragmentele" în care se exprimă, la nivelul marilor specialiști, a personalităților dinamice, spectaculoase, care vizează „sinteza". Prodigalitatea nu e neapărat o inferioritate, indicînd nu rareori o neliniște a vocației, un paradoxal exces de scrupul. Un Barbu Lăzăreanu, dar și, în bună măsură, Paul Zarifopol, Perpessicius, Șerban Cioculescu, Mircea Zaciu ilustrează această categorie de degustatori rafinați, de sceptici care dau impresia a frecventa odăile din dos, atenansele, ascunzînd printr-o tactică subțire posibilitățile lor reale, eventual, de prima mînă. A-i acuza că nu au semnat „solide sinteze", „monografii", că s-au pierdut în mărunțișuri, că au expediat nume-

roasele informații culese ori scînteietoarele lor remarci în contribuții prea... scurte, înseamnă a nega dreptul la diversitate al activității exegetice, a confunda, dezolant, atributele cantității cu cele ale calității. Să ne întoarcem însă la „zîmbetul“ lui Ștefan Cazimir, care luminează atîtea cotloane ascunse ale materiei copioase ce o abordează. Un moralism amuzat-comprehensiv constituie climatul obișnuit al paginii lui, în care datele de istorie literară învie, se rînduiesc în figuri și în semnificații existențiale: „Despre întemeietorul « dinastiei » (de umoriști — n.n.), istoricul și literatul V. A. Urechiă, se poate spune că s-a bucurat de prea multă notorietate în timpul vieții ca să-i mai rămînă ceva și după moarte“. Ca și aceste picanterii: „Enciclopedia omite să amintească, între funcțiile și demnitățile lui V. A. Urechiă, pe aceea de președinte al Societății centrale române de arme, gimnastică și dare la semn, la un concurs al căreia, deși miop încă din tinerețe, izbutise performanța uimitoare de a nimeri în centrul panoului de trei ori consecutiv. Se pare, totuși, că s-a datorat unei ușoare încălcări a regulamentului : trăgătorul închisese simultan ambii ochi“. Nici vorbă de un rabat la judecata de valoare. formulată cu mult bun simț: „Scrierile dramatice nu i-au mai fost reprezentate de la începutul secolului, și se spune că — în timpul vieții autorului — el era acela care, la spectacole, adormea cel dintîi. Singura monedă cu care V. A Urechiă își mai poate plăti drumul spre posteritate rămîne o însușire pe care înaltele lui demnități și funcții n-au izbutit să i-o altereze: este vorba de umor. Grație acestuia, unele pagini ale prozei lui V. A. Urechiă, în deosebi din cele cu caracter memorialistic, pot fi încă parcurse cu plăcere și simpatie“. Pe linia aceleiași vesele „dinastii“, iată cum e comentată împrejurarea searbădă a unui *quiproquo* bibliografic: „Semnîndu-și cartea « V. A. Urechiă », cu aceleași inițiale ca și ale bunicului, Vasilică Urechiă (cum îi ziceau cei apropiați) și-a pitit singura mărturie tipărită a trecerii lui prin lume printre volumele fără număr ale neobositului Vasile Alexandrescu-Urechiă, și nici un fișier de bibliotecă, cel puțin dintre acelea pe care le-am consultat nemijlocit, n-a încercat pînă astăzi să-i distingă. Se ivește astfel, sub privirile noastre surprinse, cazul mai puțin obișnuit al unui bunic care-și expropriază nepotul!“. Într-o mai largă perspectivă, istoricul literar se ocupă de „umorul liric“ românesc, socotit drept un instrument pentru soluționarea unor crize ale lirismului, prin anexarea unor zone noi

de inspirație, un vaccin eficace împotriva epigonismului, depășind frecvent „rolul de pigment sau de frînă lucidă, ca să devină fără echivoc *un mod de a fi* al poeziei". Detașat, aci, de umor prin însăși postura „cercetării", „temperat" prin finalitatea analitic-sintetică ce și-a propus-o, Ștefan Cazimir ne oferă o sumă de observații *serioase*, din care spicuim cîteva: „... autorul *Pastelurilor*, clasic prin temperament, n-a fost romantic decît prin emulație, (...) a purtat permanent în sine o virtuală detașare de romantism, pe care mai apoi a regăsit-o la alții (la Gautier, poate și la Heine, a cărui vogă pariziană n-avea cum să-i rămînă străină), fiind încurajat astfel în tendințele lui « inconformiste ». Încă în 1844, *Oda către Bahlui* își permitea o parodie la adresa romantismului înălțat pe coturni". La I. Minulescu se remarcă „tentativa de a construi o nouă « ars amandi » pe terenul părăsit de fervorile vechiului stil, o nouă concepție și practică a amorului, în care așteptărilor înfrigurate și timide li se substituie atacul frontal, iluziilor tandre — o privire avizată și ușor cinică, nostalgiilor prelungi — despărțirea neumbrită de regrete. Ideea caducității sentimentului, prilej de nesfîrșite lamentații pentru poeții anteriori, este aici proclamată din capul locului pe un ton aproape festiv". Sau: „Un subțire fir de umor străbate întreaga poezie călinesciană. Autorului îi e propriu aerul de custode al unor vechi instrumente muzicale, care în clipele lui de răgaz ia din vitrină vreun flaut sau o lăută și-i încearcă sonoritățile, avizat și surîzător". Investigația aridă de istorie literară, de o tehnică, de altminteri, totdeauna bine pusă la punct, tenace, convingătoare, e îmbălsămată în aroma unor mărturisiri personale (corespunzătoare indicațiilor de regie), a unor fine relativizări, a unei scriituri suculente. Ferindu-se a se confunda cu automatismul istoricului literar de o « perfectă » profesionalitate, autorul afectează „întîmplarea" accentuează delectarea posibilă în marginea îngustă a filei ce înregistrează rezultatele minuțioaselor despuieri: „Întîmplarea a făcut să-mi cadă recent în mînă o colecție de poezii care, prin profilul ei general și în bună parte prin însăși materia alcătuitoare, se afirmă ca o succesoare legitimă a faimoasei culegeri antonpannești *Spitalul amorului*. Este vorba despre *Dorul*, *Culegere de cînturi naționale și populare*, apărute în numeroase ediții de pe la 1861 înainte". Prin insatisfacțiile și mirările cercetătorului meticulos se strecoară o umoare mai vie, de amator: „Numele ilustre sau măcar cunoscute (Alexandrescu, Cîrlova, Alecsan-

dri, Bolintineanu, Bolliac, Baronzi, M. Zamfirescu, Crețeanu Petrino, Aricescu, Pelimon, N. T. Orășanu, G. Sion, D. Gusti) sînt literalmente strivite între altele ca I. Fănuță, R. Paterlageanu, C. Petroniu, Eftihia Costache, M. A. Poppițeanu, I. At. Bălăceanu, N. Brătianu, G. Dimancea, I. Favian etc. și în masa enormă a producțiilor semnate cu inițiale, cu asteriscuri sau anonime pur și simplu. Să adăugăm că indicarea paternității poeziilor nu e doar intermitentă, ci și haotică în chipul cel mai patriarhal". Finalul succintului studiu este „adus din condei" pe un făgaș narativ, modelat cu grația unui om de lume ce nu vrea să-și plictisească auditoriul: „Povestea are un epilog savuros. Librarul-editor H. G. Wartha a continuat, firește, să vîndă aceeași marfă; cele mai multe din poeziile criticate de Maiorescu, intrate în componența *Dorului* încă de la începuturile colecției, au figurat și în edițiile din 1871 și 1874. Alcătuitorul culegerii n-a ignorat însă studiul lui Maiorescu. Dovada: ediția din 1874 reproduce patru din poeziile citate în *Cercetarea critică* drept exemple pozitive — *Vocea muntelui* (imitație după Heine de M. D. Cornea), *Stelele* de Alecsandri, *Dacă privesc în ochii tăi* de Heine și *Mîngîiere în lacrimi* de Goethe, tradusă de N. Schelitti, « À tout seigneur tout honneur! »". Corijarea erorilor unei culegeri de *Scrisori și acte* ale lui Heliade prilejuiește depistarea cîtorva „perle" ce acordă neatracțiosului, în principiu, subsol, savoarea unui desert: „Unele inadvertențe survin și în traducerea textelor străine; în tîlmăcirea unei scrisori din 1823 a Mariei Alexandrescu apare o frază de-a dreptul comică: « Ah, în curînd îmi voi vedea iubitul intrînd în mod operativ în dormitorul iubitei sale... ». Nu mai puțin hazlie este traducerea a două versuri dintr-o poezie dedicată lui Heliade de către un admirator rus. În originalul francez versurile sună: «Réunissons -nous tous à Flore/Pour couronner ce bel enfant» (Să ne alăturăm cu toții Florei/Spre a-l încununa pe acest frumos copil). Transformînd zeița în restaurant, traducătorul spune: « Să ne-adunăm cu toții la Flora/ Pentru a încorona acest frumos copil »!". Din parcurgerea unei vechi scrieri cu temă românească, apărute în hebdomadarul parizian *Revue moderne*, în 1867, și atribuite Mariei Boucher, o tînără franceză care a colaborat cu V. A. Urechiă, sînt reținute, nu fără o caracteristică plăcere, cîteva scene pitorești, cu iz „exotic", din viața cotidiană a marii boierimi. Dacă textul discutat de Ștefan Cazimir „ezită între memorialul de călătorie și nuvelă", prezentarea ce i se în-

chină ezită și ea, incotenstabil, între istorie literară și beletristică. În manieră călinesciană, reconstituirea moravurilor de epocă trece dincolo de necesitățile demonstrației „științifice": „Trezindu-se din somn, marele logofăt își cheamă servitorul care dormise pe podea dinaintea ușii, iar acesta începe să-l scarpine pe cap, apoi să-i frece gîtul, brațele, picioarele. La o mișcare nedibace, boierul îi trage o palmă strașnică, după care servitorul reia masajul mîinii care l-a lovit. Brutalitatea face parte din blazon; servitoarea atașată Armandei o consideră pe aceasta *madamă* și nu *coconiță*, pentru că n-a bătut-o niciodată. Singurele mișcări în care boierul se arată nespus de ager sînt crucile și mătăniile fără număr de la rugăciunea de dimineață. Altminteri, chiar umbletul pe jos e socotit treabă nevrednică. La masă e purtat de subțiori, spre surprinderea Armandei, care întreabă dacă nu-i cumva bolnav. Tăvile cu bucate se perindă prin fața tuturor, în ordine ierarhică descendentă, începînd cu capul familiei — nu cu eventualii oaspeți — și fiecare înhață ce i se pare mai bun, ceilalți urmînd să facă pe rînd la fel. Transmiterea resturilor de mîncare este un semn de bunăvoință față de comesenii inferiori. Unii dintre aceștia sînt de altfel veritabili paraziți, care sosesc în vizită în preajma prînzului și, cînd feciorul cheamă lumea la masă, se așează alături de gazde fără să aștepte alte invitații. Nimeni nu se miră de asta, iar stăpînul casei e chiar bucuros că se găsesc oameni care să-i țină de urît". Tactul, delicatețea, cumpănirea mentalității pozitive cu circumspecția ies la iveală și într-o tentativă „sursologică", în care se pune în relație poemul eminescian *Floare albastră* cu o piesă a lui Victor Hugo, din *Les contemplations (Livre deuxième, XXVIII)*, purtînd titlul *Un soir que je regardais le ciel.* Mai întîi, e simulată convingerea unei „revelații": „Cine străbate aceste versuri fără să exclame: *Floare albastră?*". Îndoielile se insinuează treptat, într-un meșteșugit degradeu al luminii inițiale. Intonația retorică e ambivalentă, îmbinînd aspectul interesului „arzător" cu ironia ascunsă referitoare la cheltuirea în van a energiei pe calea naiv comparatistă: „A cunoscut Eminescu poezia lui Victor Hugo? Întrebarea trebuie formulată altfel: ar fi putut oare s-o ignore? Părerea cea mai verosimilă, pornind de la asemănările constatate și de la inițierea de ansamblu a poetului în opera lui Victor Hugo, este că Eminescu a găsit în textul francez o incitare a resurselor proprii și că s-a simțit capabil, concurînd modelul străin, să se afirme plenar el însuși". Concluzia

se degajă cu fermitate, prin spulberarea iluziei de la care s-a pornit: „Departe de a umbri cu ceva originalitatea și valoarea poemului eminescian, comparația cu prototipul le situează într-o vie lumină. Rămînînd la nivelul aparențelor imediate, observăm că eroinele celor două poezii alcătuiesc un contrast total“. Punctul pe i e pus în acest fel lapidar: „Iubita lui Eminescu e o floare de codru, a lui Hugo una de seră“. Reprezentația se încheie cu o spirituală considerație a exegetului, care, ca un desăvîrșit gentleman, dar și ca un clasic *raisonneur*, ține a face „dreptate“: „Rămășagul pe care Eminescu l-a făcut poate cu sine, acela de a transpune schema lui Hugo într-o creație poetic superioară, a fost cum se vede — cîștigat cu prisosință. Dacă poetul ar fi adăugat și rămășagul păstrării tainei, îl cîștiga și pe acesta în fața cîtorva generații“. Elegant, mefient în marginile unui echilibru moral, familiar al stilului galic, melancolic și bonom, Ștefan Cazimir e un ins de „modă veche“, circumstanță vădită și în cantonarea interesului său în cadrul aproape exclusiv al veacului trecut. Istoria literară pe care o cultivă ca pe o probă de virtuozitate într-un spațiu discontinuu apare subminată (de fapt împrospătată) de un duh jovial, în același timp incredul și constructiv, ce ar fi putut subscrie butada malițioasă a lui Ernest Renan, potrivit căreia istoria ar fi doar „o mică știință conjecturală; un chip în care lucrurile s-ar fi putut întîmpla“. Ferindu-se de luminile rampei, Ștefan Cazimir e un „minor“ fermecător. Discreția îl avantajează, ca o ironie transformată în stil de existență: o umbrelă chinezească, pururi deschisă care-i ascunde chipul. Modestia sa zîmbitoare, curtenitoare, previne cîrtirile posibile privind suflul scurt, fragmentarismul, sterilitatea ș.a.m.d. Capodopera autorului e o polemică împotriva pedanteriei abuzive, intitulată *La nord-vest de Polul Sud*, ale cărei propoziții poartă argintoasele luciri ale spadei unui brav mușchetar de odinioară, din care nu cităm nimic, pentru că merită a fi citită în întregime.

Încă un Caragiale "excesiv" (Ștefan Cazimir)

În raza extraordinarului interes de care se bucură în ultimul timp, din partea criticii, I.L. Caragiale, interes întru totul explicabil și care, la rîndul său, va constitui neîndoios obiectul unor studii nu numai de ordin estetic, ci și sociologic, psihologic, lingvistic etc., se situează și volumul lui Ștefan Cazimir, *I.L. Caragiale față cu kitschul* (Ed. Cartea Românească, 1988). Autorul socotește că atît interpretarea de tristă memorie, stigmatizată de proletcultism, a anilor '50, cît și cea de după mijlocul deceniului șapte (iată-le aduse la un imprevizibil numitor comun!) s-ar fi străduit a dovedi „caracterul *excesiv* al operei lui Caragiale", mai întîi în direcția criticii sociale, ulterior în cea a absurdului (etalonul fiind, în primul caz, Gogol, în cel de al doilea, autorul *Rinocerilor*). Modest, așa cum se cuvine oricărui ironist ce se respectă, el optează pentru o cale de mijloc care ar fi urmărirea kitschului „în gusturi, în atitudini, în sentimente, în comportări", adică... mai peste tot. Aparent are dreptate, în fapt perspectiva sa e încă mai sumbră, excluzînd orice valoare pozitivă a lumii fictive în cauză. Critica socială, fie și grosier atribuită autorului *Momentelor*, pînă la un exclusivism mai mult decît dubios, presupune, în principiu, o gravitate, un idealism, transpuse într-o acțiune de asanare. Absurdul implică o tensiune dramatică, o dezesperare, un patos ce răspund problematicii tulburătoare a condiției

umane. Dar inautenticitatea *par excellence* care este kitschul? Echivalent cu o veritabilă molimă, cu un morb al aneantizării, el nu atacă fulgerător, nici nu distruge total, ci produce o alienare insidioasă, o înceată înăbuşire a esenţei de către aparenţă. Fenomene mai mult ori mai puţin discrete, nu o dată disimulate sub înfăţişări blajine, părînd a respecta prescripţiile bunului simţ, ale bunelor intenţii, ba chiar etalînd o tandreţe derutantă, o paradoxală omenie se ivesc, în chip caracteristic, în cercul său: „Să nu uităm (...) ca o trăsătură eminentă a ambianţei kitsch, marea abundenţă a bibelourilor de tot felul, suveniruri de la Paris, Tîrgu-Mureş sau Căciulata şi diverse alte obiecte « drăguţe », între care nelipsitele şi utilele presse-papieruri, capabile să conserve în efigie, în eventualitatea unei distrugeri neprevăzute, majoritatea monumentelor de pe glob: piramidele Egiptului şi acelea ale Mexicului, Capitoliul din Roma şi acela din Washington, Turnul Eiffel şi Turnul Spasski, Columna lui Traian şi Coloana lui Brâncuşi...". Conform tezei lui Abraham Moles, kitschul s-ar afla în toate culturile bizuite pe instinctul de proprietate, „dar el se asociază în special cu triumful claselor medii". Sub unghi istoric, o perioadă tipică de emergenţă a kitschului este *la belle époque*, cuprinsă între 1870 şi 1914, „cu iluziile ei de stabilitate socială şi cu accesul păturii mijlocii la un anumit nivel de prosperitate şi confort".

Aşadar avem a face cu două aspecte distincte ale kitschului: unul obiectiv, kitschul istoric, un soi de pseudostil al perioadei în cauză (deşi nu doar al ei; cine, bunăoară, ar putea contesta cu seriozitate kitschul inflorescent din zilele noastre?) şi altul subiectiv, ţinînd de viziunea lui Caragiale, care l-a preluat din ambianţă şi l-a manevrat pînă la a-şi face dintr-însul un blazon *sui generis*. Evident, interesul lui Ştefan Cazimir se concentrează asupra celui de-al doilea. Tema cărţii sale nu este „extraliterară", aşa cum consideră un cronicar, căci nu presupune „condiţionări exterioare". Dimpotrivă, intuiţia de la care porneşte exegetul este intrinsecă operei în discuţie, vizînd vacuumul moral, degringolada tot mai extinsă, nihilismul drapat de un joc aţîţat al iluziilor pe care le ilustrează (incontestabili factori ai „excesului", interpretabili printr-o categorie negativ-estetică). Autorul se plasează în interiorul lumii lui Caragiale ca într-o casă prin ferestrele căreia vede lumea ca atare. Adică anume înfăţişări ale lumii ce i-au fost familiare scriitorului. La nivel teoretic, conceptul de kitsch nu e abuziv deoarece e

prefigurat prin termenul caragialesc de moft: „Nu i-a lipsit lui Caragiale decît utilizarea termenului în sine, dar acesta, cum știm, încă nu exista. Scriitorul l-a anticipat în schimb printr-un sinonim sugestiv și eficient, extras din limbajul curent al vremii: este cuvîntul *moft*, care ne vine din limba turcă, unde înseamnă «gratuit» sau «ieftin»". Sinonimia sa ar fi extensibilă precum cea a ...barocului, oscilînd în jurul înțelesului de „minciună", de „neadevăr transparent, ticluire sumară și inabilă". La nivel ontologic, moftul se întrupează în reprezentanții săi autorizați care sînt *Moftangiul*, *Moftangioaica* și compania (marea majoritate, adică, a personajelor lui Caragiale). Moftangiul nu este decît o variantă a *omului-kitsch*, așa cum suficient de convingător (coerent) ni se demonstrează. Caracteristica de căpetenie a acestuia o reprezintă tendința de uniformizare sau, altfel zicînd, entropia socială: „În sfera socială, entropia devine sinonimă cu uniformizarea indivizilor, ștergerea deosebirilor, instalarea banalității și mediocrității colective. În contrast cu alte definiții, care invocă *prezența* anumitor trăsături distinctive, definiția omului-kitsch se construiește ca un inventar de absențe: lipsă de personalitate, lipsă de relief, lipsă de consecvență, lipsă de caracter. Pe acest teren al vacuității se dezvoltă intens receptivitatea la locuri comune, colportarea asiduă a clișeelor, imobilismul cerebral. «Omului-kitsch — remarcă Hermann István — nu-i place să i se submineze părerile, gîndurile, închipuirile. Dimpotrivă, îi place ca ele să-i fie întărite, să i se confirme neîncetat că numai cunoștințele sale sînt valabile, că gîndirea sa este cea justă, că ideile sale sînt cele adevărate. Tot ce vine în contrazicere cu ele este considerat minciună, în schimb ceea ce le confirmă este, firește, purul adevăr»". Parcă reîntîlnim niște vechi cunoștințe! Umbrele acestei radiografii speculative nu sînt altele decît părelnic inofensivele paiațe din cafenelele, din saloanele, din berăriile, din birourile, din compartimentele de tren în care le-a risipit nenea Iancu, cu ambiguă grijă îndreptată asupra nonidentității lor, asupra coloniei lor de polipi ai vidului lăuntric, agrementat cu ridicole prezumții. Amplu studiu închinat fenomenului kitsch, opera lui Caragiale prezintă metodic trăsăturile lor ce exprimă o continuă desubstanțiere. De la sine înțeles, „arta" pe care o promovează omul-kitsch e una care nu pune probleme, asigurîndu-i un confort (egalitar) confundat cu voluptatea estetică, *recte* o lene a spiritului la care n-ar putea

renunța în ruptul capului. Este o pretinsă artă, „care extinde ilicit criteriile frumosului natural, cultivînd reproducerea netransfigurată, idealizarea factice, confecția lipsită de orizont. Toate acestea se conjugă indisolubil cu epigonismul și stereotipia, cu aglomerarea efectelor facile și cu o masivă doză de vulgaritate". Nu întîmplător, pe acest tărîm lunecos proliferează amatorismul artistic, diletantismul mai mult ori mai puțin nevinovat, care, ocultînd creația profesionistă, a declanșat în mai multă rînduri causticitatea lui Caragiale. O pseudoartă parazitară a unei categorii sociale înclinînd spre un parazitism „onorabil", „stimabil", protejat de contextul social-politic al timpului. Prin afectare, prin pretenții, prin pompa care camuflează golul iremediabil, productele kitsch exprimă cum nu se poate mai fidel „mahalaua sufletească" (formula e a lui G. Ibrăileanu, referitoare la autorul *Scrisorii pierdute*): „Mahalaua în sens cultural, adeverește Ștefan Cazimir, matrice primordială a moftului și forță propulsoare a acestuia pe orbitele cele mai înalte, se află în centrul viziunii lui Caragiale de la început și pînă la sfîrșit". Mahala care constituie un topos feroce al uniformizării. În cadrul ei, se manifestă, ca factor al omogenizării întru precaritate, „opinia publică", fetiș al surogatului de democrație persiflat cu o fără de pereche vervă de către Caragiale: „O formă specială de manifestare a execratei omogenități e așa-zisa « opinie publică », evocată constant ca instanță suprem nivelatoare, ostilă reacțiilor diferențiate și accentelor personale în gîndire: «Autorul acestui sonet *(Ab irato)* e un scriitor cu reputație stabilită, și nu noi ne vom ridica în contra reputațiilor stabilite, căci asta ar fi o revoltă absurdă contra unei lumi întregi! Și lumea trebuie să aibă cu atît mai mare dreptate, cu cît s-adună mai multă la un loc »". Un delicios citat lămurește și mai bine situația: „ « În America — spunea Jerome K. Jerome — poți exprima orice opinie, cu condiția să fie la fel cu a tuturora ». Kitschul instituie o Americă « sans rivages »". Dar este oare real acest egalitarism ostentativ, e reală această „stereotipie cotropitoare", care „șterge orice distincție și anulează orice relief"? Sau reprezintă mai curînd o formă de complicitate, de cîrdășie menită a masca interese inavuabile? Grotesca dezumanizare a indivizilor, depleţiunea morală de care neconteniț suferă sînt însoțite de comportări megalomane, de o agitație teribilă cu caracter imitativ, silindu-se a copia cate-

goriile autenticității. Nulitățile nu se resemnează a rămîne nulități, năzuind la treptele cele mai înalte ale împlinirii (considerate, desigur, din punctul de vedere al însemnelor exterioare). Are loc un soi de schizofrenie la scara societății: „Caracteristic e totodată un fenomen al dedublării, în cadrul căruia insul mărginit și obscur ajunge a se crede o personalitate, se transpune imaginar într-un rol și încearcă să se comporte în consecință. Privirea lui se îndreaptă constant spre categoriile sociale superioare, a căror existență îl fascinează, mobilizîndu-i resursele mimetice". Așadar, moftangiul, adică omul-kitsch băștinaș, prezintă, în funcționarea lui aparent simplă, doi timpi. Pe de o parte, modesta, chipurile, subordonare la *vox populi*, pe de alta pornirea arivistă. Declasarea ipochimenului e „ascendentă", cu o vorbă, iarăși, a lui Ibrăileanu. Sloganul egalitar nu alcătuiește decît „fațada ce ascunde un impuls elitar ca fond", reversul insignifianței fiind o ispită a distincției, o irepresibilă năzuință a parvenirii. Demagogica profesie de credință „democratică" e hărăzită a suplini inconsistența proprie, printr-un amalgam al ierarhiilor, care să permită înălțarea individului submediocru la nivelul fascinantelor valori. Invocînd „egalitatea", el o dorește exclusiv cu cei mai sus puși, precum în cunoscuta fabulă a lui Grigore Alexandrescu. Dar absența fondului se răzbună. Arivismul moftangiului dispune de mijloace atît de meschine și de paupere, atît de strîmbe, de inadecvate, încît mișcarea „ascensională" realizează o perfectă circularitate vicioasă. Omul-kitsch nu poate rămîne decît ceea ce este, în pofida tuturor încercărilor de a-și da un lustru cultural, politic. administrativ, monden etc. Moftul domină personajele lui Caragiale pînă la a le zădărnici orice inițiativă, a le anula orice imbold de autodepășire, mînîndu-le conform capriciului său abscons, precum un *fatum*: „Personajele lui Caragiale se pun reciproc în gardă împotriva tentației de a « umbla cu mofturi ». Dar ce folos? Mai presus de voința lor se află vrerea suverană a Moftului. Nu personajele — la drept vorbind — umblă cu mofturi, ci Moftul umblă cu personajele: le concepe, le modelează, le articulează, le animă,. Emblema acestei lumi este *cioara vopsită*". „Înțelepciunea" acestei lumi, putem adăuga, rînjitoare și trivială, e turnată astfel în zicala potrivită.

Dacă, oricum, o atare viziune a Moftului omniprezent și omnipotent ține de *exces* (un exces mediat, rațional, traducînd plauzibilitatea unei concepții critice), iată că exegeza

lui Ştefan Cazimir ne rezervă o şi mai mare surpriză! Kitschul nu s-ar limita, cutează a socoti autorul, la înfăţişările sale detaşabile de fiinţa creatorului, fie prin apartenenţa lor strict obiectivă la sfera istoriei, fie prin poziţia auctorială, perfect lucidă, de operator incoruptibil, ci se strecoară şi în cutele obscure ale personalităţii lui I.L. Caragiale, alterîndu-o într-un anumit grad. Funcţionează, prin urmare, ca o maladie contagioasă. Virusul său trece dincolo de barierele cu atenţie edificate între realitate şi ficţiune. „Kitschul, ne spune Ştefan Cazimir, nu se poate concepe fără o minimă consimţire a receptorului. El presupune, din partea acestuia, plăcerea de a fi înşelat". Chiar autorul în chestiune, marele Caragiale, ar împărtăşi probabil o asemenea plăcere! Lupta lui Caragiale împotriva kitschului, se întreabă eseistul, n-a cunoscut niciodată stări de oboseală, clipe de renunţare, înfrîngeri? Ba bine că nu! Răspunsul vine mai întîi, oblic, sub chipul unui citat, nu tocmai încurajator, să recunoaştem, din A. Moles („în orice individ există o latură kitsch, nici un om de ştiinţă nu e scutit de ea, nici un individ nu se poate considera ferit de această boală socială") şi apoi direct, prin indicarea unor „eclipse" caragialeşti, în sensul confuziei dintre autor şi eroii săi, a con-simţirii structurii dezumanizate, mecanomorfe a acestora în organicitatea celui ce i-a creat: „Situarea mai exactă a fenomenului în spaţiul operei lui Caragiale presupune surprinderea, între autor şi personaj, a unui raport de consangvinitate". Ca şi, cu o apăsare necruţătoare a peniţei: „Caragiale poartă miticismul în sine şi îl exorcizează prin personaje". Sau: „Trebuie spus că potenţialul afectiv al lui Mitică nu i-a rămas străin lui Caragiale, care i-a dăruit, într-o uitată pagină a operei, acolada lui fraternă". Să fi fost nenea Iancu *(horribile dictu)* un moftangiu? Şi în ce măsură? Şi în ce raporturi dialectice se află, în intimitatea creaţiei, cu personajele sale, abhorate dar şi *admise*, luate peste picior, dar şi moralmente legate de părintele lor ideal, ca nişte obsesii majore? Chestiunea rămîne deschisă, Ştefan Cazimir mulţumindu-se a-i asigura o bază documentară. Şi nu numai pentru că i se pare inextricabilă, dar şi pentru că uneltele sale, timbrul său, dispoziţia sa incredul-zeflemitoare, caragialescă ea însăşi, pînă la o limită, nu sînt cele ce s-ar cere unor sondaje abisale sau unor temeinice examene de psihocritică. Pentru ca cititorul să nu rămînă, totuşi, cu un gust al gratuităţii (ireverenţioase), eseistul semnalează două eşecuri ale scriitorului, indenega-

bile naufragii în milul kitschului. E vorba de farsa fantezistă într-un act, *O soacră*, reprezentată în 1883, sub titlul *Soacra mea Fifina*, „o comedie de salon cu elemente de melodramă", comparată cu piesele de epocă ale lui Pantazi Ghica și N. Ţinc, și de scenariul *100 de ani. Revistă istorică națională a secolului XIX, în 10 ilustrațiuni*, din 1899. Se menționează că presa timpului a receptat ultimul spectacol „cu un sentiment de reprobare și de jenă. E un « vifleim național », scria Al. Antemireanu, menit să întreţină « acel primitiv gust de aparenţe pompoase, de nimicuri frazeologice, care domină încă masa cea mare a publicului nostru »". O caricatură, apărută în revista *Pagini literare* și reprodusă în volumul de care ne ocupăm (a cărui iconografie reprezintă o reușită, știrbită doar de calitatea inferioară a tipăririi), îl înfățișa pe autorul *Năpastei* mișcînd, în chip de marionete, pe „învechiţii" Facca și Alecsandri și izbind cu piciorul în celebrele sale personaje Jupîn Dumitrache, Ipingescu, Cetățeanul turmentat. Comentariul exegetului e spiritual-dezolat: „De ce a scris Caragiale revista istorică *100 de ani*, dincolo de motivul strict pecuniar, e o întrebare la care nu putem răspunde (« poate doar că cu șpirikismus!). Ceea ce știm este *cum* a scris-o: transformînd în text « serios » o parodie publicată cu trei ani mai devreme!". O autoparodie? Posibil, deși mai puţin probabil. Semnificativă e, oricum, această consecvență a dezvoltării de către exeget a unei ipoteze în ciuda locurilor comune, a generalităților solemne, a convenţiilor pudibonde, atît de kitsch, care au și încercat (se putea altminteri?) a-și lua revanșa. Dacă omul caragialesc (omul kitsch, cum îi vom putea spune, cîteodată, de acum încolo) se află sub semnul unui „balans specific între planul ficţiunii și cel al vieţii," nu mai puțin se găsește într-o situație analoagă și creatorul său, care se supune unui echivoc inanalizabil, propunîndu-se în rîndul eroilor săi, așa cum un pictor își include chipul într-o imagine de grup. Sclipitor de inteligență, cu un subtext al asociaţiilor latente, ce necontenit susține textul, mărindu-i savoarea și eficiența, eseul lui Ștefan Cazimir are aerul de a urmări o simplă operaţie de identificare, de restituţie zelos informativă, dar „excesul" acesteia, în înțeles de tehnică inefabilă, creatoare, palpează însăși demonia caragialescă, evocînd, într-un fel suculent, „vremea fără de vreme", exasperant stătătoare, a marelui clasic.

Pe marginea unei istorii a literaturii române (Ion Rotaru)

Să notăm, mai întîi, că apariția volumului III din scrierea lui Ion Rotaru, *O istorie a literaturii române*, 1944—1984 (Ed. Minerva, 1987), la nu mai puțin decît 15 ani după ce a văzut lumina tiparului volumul II, a constituit o surpriză. Credeam că avem a face cu o istorie „frîntă", așa cum mai există, la noi, cîteva. Oprită adică (din decență, din prudență, din recunoașterea limitelor?) în pragul Purgatoriului actualității. Răsfoiam, din cînd în cînd, primele două masive tomuri, cu simțămîntul a ne afla, acolo cu adevărat, în fața unei lucrări „didactice". De un didacticism însă nu lipsit de o oarecare bizarerie, căci se vădea dedus din chiar Istoria lui G. Călinescu. Propozițiile spontane, șocante, din Cartea tutelară erau reluate cu gravitate, cu sîrguință de către discipol, adică, în felul lor, dogmatizate. Fluida pastă genuină era fotografiată, adică oferită în șiruri de ipostaze fixe. Cam așa procedase și Al. Piru, cu deosebirea că, printr-o tehnică a lapidarității, a ocolit maniera prolixă. Fidelitatea — mai e nevoie să insistăm? — se dovedea pur conjecturală. Întrucît magistrul a lăsat ca suprem legat nu materia sa textuală fatalmente finită, prin urmare aptă a fi trasă în cópii, ci un orizont al libertății spiritului, o apetență creatoare, în vederea unor consubstanțialități. Epigonismul paradigmei călinesciene, ca orice epigonism din lume, nu poate răspunde decît printr-o adeziune la superficii. Pentru a fi

cu adevărat continuatorul unui mare creator, e necesar a te înscrie în tipologia lui, cu resurse personale, care să concureze treapta valorică a predecesorului. Simplei imitații să-i opui o soluție proprie, autonomă, eventual cu caracter de contestare explicită a modelului, în tot cazul cu un caracter de contestare implicită, prin însăși diferențierea ei. Este Ion Rotaru un călinescian în acest sens? Extrem de greu de admis, deși aceasta e aspirația sa, mărturisită și în *Cuvîntul lămuritor* al cărții de care ne ocupăm, scrisă „cu modelul călinescian în față". Dacă însă în primele două volume modelul în cauză putea fi luat *ad litteram*, în volumul III rămîne o abstracțiune. Tocmai confruntarea în spirit critic dintre maestru și învățăcel ar fi trebuit să fie astfel favorizată, dar impactul se rezolvă spre dezavantajul categoric al celui de-al doilea, așa cum vom arăta. Căci scos în afara protecției unor judecăți și a unor formule date, discipolul își pierde cumpătul, se dezechilibrează chiar de la primele rînduri. Crezul său teoretic e mai mult decît precar. Din capul locului, o făloasă frază, care nu trece dincolo de generalitate: „Autorul crede, cu toată tăria în istoria literară ca disciplină formativă și instructivă, în sensul unei conștiințe sociale avansate, ca unul dintre cele mai indicate și eficiente instrumente ce pot ajuta conștientizarea în rîndul maselor de cititori a valorilor culturale naționale din trecut și din prezent". Apoi o stranie delimitare, din păcate, atît de necălinesciană: „În critica literară și în teoria literară crede mai puțin din varii motive ce nu se cer expuse aici. În orice caz nu înțelege să le amestece prea mult". Reținem savuroasa aluzie la „varii(le) motive ce nu se cer (?) expuse aici" (dar, Doamne, unde s-ar cere, atunci, expuse?). O reținem în treacăt, spre a ne întreba cu toată seriozitatea (care ar fi trebuit să fie a autorului) cum e posibilă azi o atare disjuncție, cum poate un istoric al literaturii să se dispenseze de materia sa vie, care e, orice s-ar spune, critica (chiar dacă ordonată în conformitate cu un nou cîmp de forță), cum poate să renege teoria care-i oferă conceptele indispensabile, inclusiv pe cel al istoriei cultivate. Atitudinea are un iz de farsă fără haz. Ion Rotaru se vrea „practician", se vrea „limpede și folositor". De acord, dar în calitate de practician nu poate ocoli ipostaza și limbajul criticii (istoria literară nu e o simplă mașină de înregistrat, ci un filtru reflexiv, întemeiat pe un anume gust, după cum nu posedă nici un idiom separat de cel al comentariului critic în înțeles

larg). Și cum ar putea fi măcar „limpede", de nu și „folositor", fără noțiunile teoretice care trebuie să-l conducă spre țelul propus? Din această confuzie preliminară derivă și o, logică în felul său, circumspecție față de specialist. Istoricul nostru se încredințează cititorului „dezinteresat" (în opoziție cu exegetul „interesat", deci tendențios!), publicului „de nivel mediu" (în opoziție cu nivelul „înalt", de bună seamă nociv!), ca și cum criteriile aproximative, dibuitoare ale acestui public neomogen ar putea exorciza insuficiențele scrierii, pe care omul de specialitate e în măsură a le indica fără cruțare: „Am avut în vedere pe același cititor *dezinteresat*, dornic să se informeze, și mai puțin pe profesionistul pîndit fatalmente de îngustimi, prin specializare și angrenarea persoanei sale în *sistem*". O naivă separare se operează între „cititorul propriu-zis", „adevărat" și cel calificat, care ar fi, precum în prejudecata semidoctă, un alienat prin prea multă știință: „... această istorie a literaturii, adresată (...) mai întîi cititorilor propriu-ziși...". Oare nu se practică aci o investiție romanțioasă, o flatare a publicului celui mai larg în vederea obținerii carității acestuia? Pornind de la autorul *Principiilor de estetică*, după un popas în didacticism, căruia îi putem recunoaște unele merite, Ion Rotaru ajunge, așadar, în regiunea ingrată a diletantismului.

Spațiul nu ne îngăduie a ne opri la aspectele clasificării scriitorilor, abundînd în inconsecvențe, pe care, în bună parte, le-a relevat, în cronica sa, Nicolae Manolescu, dar e suficient pentru a proba acest diletantism extins pe respectabila suprafață a peste 1000 de pagini să ne referim la caracterizările oferite, la substanța, așa-zicînd, a istoriei, care, și mai vîrtos decît eclipsa teoretică sau gruparea numelor, trădează mentalitatea autorului. O istorie a literaturii e prin excelență un tablou axiologic. Dacă dintr-o simplă culegere de articole critice pot lipsi (și adesea lipsesc) unele elemente de bază ale ansamblului, în timp ce unor elemente marginale li se acordă o doză de atenție fortuită, istoria literaturii e obligată, prin forța lucrurilor, la caracterul complet și la structurare. Ea trăiește prin proporționarea valorilor, prin imaginea relațiilor organice ce se statornicesc între ele. Desigur, nu s-a descoperit și nădăjduim că nu se va descoperi niciodată un instrument infailibil de stabilit valoarea estetică. Totdeauna e cu putință o controversă în marginea operației de valorizare a produselor artei. Au existat

critici (uneori mari) care au refuzat creatori (uneori mari). Dar fenomenul s-a petrecut în limitele plauzibilului, noutatea frapantă, neomologată, jucînd nu o dată rolul unei piedici în calea recepţiei. Cînd însă există un acord cvasigeneral asupra unei epoci literare cum este epoca noastră, slujită de o acută şi deosebit de activă conştiinţă critică, a neglija mereu opiniile celei din urmă (şi încă în chip deliberat, statuat în „program“) e o extravaganţă amatoristică ce-şi primeşte pedeapsa. Ion Rotaru azvîrle cu dispreţ busola critică, aidoma unui marinar actual ce ar dori să navigheze în condiţiile oamenilor de acum multe secole, cu diferenţa că nu săvîrşeşte o experienţă de solitar temerar, ci conduce o ambarcaţiune plină cu mii de pasageri. Dacă ne-ar înfăţişa un jurnal, un caiet de exerciţii recunoscut subiective, s-ar încadra, evident, altui gen de percepţie a literaturii şi, tot atît de evident, ar putea aspira la o altă sancţionare critică. Dar în tiparele istoriei literare, responsabilitatea sa e mult mai mare, răsfrîntă în planul obiectivităţii (înţelegem prin obiectivitate o postură morală, decurgînd, în ultimă instanţă, din corectitudinea actului profesional). Un aspect al uriaşei improvizaţii care e istoria lui Ion Rotaru se manifestă în judecăţile excesiv de favorabile. O largheţe prin nimic îndreptăţită îl inspiră frecvent pe autor, pînă la devalorizarea terminologiei pozitive. Iată-l apărînd cîteva cauze pierdute: poeziile lui A. Toma ar fi „bine intenţionate, în definitiv“, iar romanul *Mitrea Cocor* „nu este nici chiar atît de... rău, cum se spune în ultima vreme, de către unii dintre apărătorii prea zeloşi, dar lipsiţi de temperanţă şi exactitate, ai prozatorului“. Mediocrul Mihu Dragomir are parte de un panegiric, fiind socotit superior lui Camil Petrescu: „... impresionează parcă mai mult chiar decît la Camil Petrescu“. Virgil Carianopol e considerat fără nici o reţinere „un poet al ţărănimii mai noi“, propunîndu-se o comparaţie cu un pictor de seamă: „Contrastele sînt ascuţite, mai vechiul păşunism se pierde cu totul sub pînzele de cînepă, aspre, ale unui lirism dur, realistic, ca în unele dintre tablourile lui Camil Ressu...“. Versificaţiei lui Mircea Micu i se concede „gravitate şi fior liric autentic“, acesta fiind declarat „un maestru al limbii şi al prozodiei (...) urmaş al lui Coşbuc, Topîrceanu, Păstorel, contemporan egal cu Romulus Vulpescu, Andriţoiu şi Tudor George“. Ca şi cum un asemenea elogiu n-ar fi deajuns, se mai adaugă: „Povestitorul este un observator

acut al caracterelor, meşter al dialogului şi, în genere, al stilului oral de tradiţie caragialiană". Pe un amplu spaţiu e celebrat Mihail Diaconescu, care s-ar fi „specializat într-un nou tip de roman istoric". Concluzia sună aşa: „Scrise cursiv, atrăgător, cu talent netăgăduit de nimeni, romanele istorice ale lui Mihail Diaconescu tind a se constitui într-un « sistem ideologic » şi militant în consensul epocii noastre" (ar rezulta că prozatorul trebuie introdus şi într-o istorie a filosofiei!). Despre un alt romancier al zilelor noastre aflăm următoarele: „Săraru este un talent autentic, natural, în buna tradiţie a povestitorilor noştri clasici...". Sau: „Ca şi mai vechii Sadoveanu şi Rebreanu, prozatorul oltean mărturiseşte identificarea lui cu eroul preferat...". E adevărat că aci finalul e doar un pronostic: „S-ar putea ca *Dragostea şi Revoluţia*, ciclul odată încheiat al lui Dinu Săraru, să fie o revelaţie în proza noastră actuală".

Un alt aspect diletantistic e, bineînţeles, excesul de rezervă, nerecunoaşterea valorii, mai ales cînd ea se asociază cu tehnicile novatoare. Acestea se izbesc de o rezistenţă de principiu a istoricului, care, din simpla constatare a absenţei ori a prezenţei lor, emite opinii estetice (ni se spune, de pildă: „Lăudabilă este lipsa prejudecăţii moderniste a versificatorului..." Ori: „Paul Anghel este un prozator demn de toată stima, prin talent şi erudiţie, întrecînd pe mulţi din generaţia sa, impunînd prin statornicie tematică şi de idei, cîtuşi de puţin preocupat de inovaţii..." Ori, vădit dezaprobator, în legătură cu Sorin Titel: „...este cel mai fervent practicant al înnoirilor, al sincronizării, neapărat în spiritul « noului roman francez » — a cărui vogă pare sfîrşită acum — în cel kafkian, ionescian, beckettian etc.").
S-a afirmat că, în pofida tuturor neajunsurilor ei, un merit ferm al istoriei lui Ion Rotaru ar fi „tratamentul aplicat scriitorilor din primele rînduri" (judicios, fireşte). Realitatea arată însă puţin altfel. Radu Petrescu ar fi „un steril", care „cade (...) în greşeala de a lăsa să i se tipărească, fără necesitate estetică, volumele sub alte titluri, uneori să le « umfle », să le prelungească mai bine zis, fără adaosuri substanţiale, afară de acela al repetării şi înmulţirii numărului de pagini". În plus, el „insistă îndelung asupra amănuntelor, uitînd firul epic principal", şi chiar „dezorganizează pagina pînă la ininteligibil". I se face pînă la urmă această neaşteptată concesie: „Şi totuşi amatorii de studii psihanalitice şi sociologice vor afla, bănuim, un material deosebit de interesant în

scrisul lui Radu Petrescu, chiar așa frînt, cum a rămas". Cu privire la un foarte însemnat poet actual, aceste, memorabile în chipul lor, glose: „...din toate bătăile de cîmpi ale lui Mircea Ivănescu, interesante rămîn tot cristalele ce răsar după legile știute ale poeziei". Și: „...imită fidel ritmurile eminesciene din *Scrisori*, în fraze excesiv lungi, lăsînd impresia de radotaj în gol, fără o sintaxă prea clară, chiar numai și pentru amatorii de muzică a cuvintelor". Și: „Mircea Ivănescu trebuie privit ca un sentimental reprimat, destul de cenușiu (...) greu de citit și de ținut minte". Lui N. Breban i se impută, în ton moralizator, o sumedenie de defecte: „...apăsate accente naturaliste, cu etalarea de fiziologii, ale decrepitudinii, senilității, abjecțiunilor de tot felul, a erosului degradat, deviat, fără seninătatea voioasă din *Scrinul negru*, unde ni se propune despărțirea rîzînd de un trecut fără întoarcere". Pentru ca o altă analogie, la fel de ...neobligatorie, să-l „strivească" definitiv: „Altminteri, opera prozatorului român numai cu greu suportă comparația cu creația uriașă a lui Dostoievski, cel mai mare dintre toți scriitorii lumii. N-a pătruns nici el, nici alții dinaintea lui, români sau străini, pînă unde ajunge marele rus". Nu e mai norocos Sorin Titel: „...baterea pasului pe loc, narația goală, gratuită, lasă semnificațiile pe dinafară, ca o moralizare prea insistentă". Sau această propoziție, în care vorbele sînt utilizate pe latura lor peiorativă: „Sondarea inconștientului, incompatibilitatea și incomunicabilitatea dintre capitole și chiar dintre paragrafe se face cu consecvență, deliberat și dezvăluie în Sorin Titel (cu toate laudele aduse de Voicu Bugariu și Eugen Simion) un rafinat saturat de literatură, un alt caz de alexandrinism, un «experimentator»...". Norman Manea n-ar fi decît (clătinare mustrătoare a capului), la rîndul său, „un experimentator *sui generis* foarte violent, pînă într-atît încît riscă să-și piardă orice popularitate..". De la o distanță incomensurabilă de producția acestuia, ni se notifică: „Pe scriitor nu-l interesează «oglindirea» realității, respinge mimesisul, practică narațiunea (de o putem numi așa) extraordinar de sincopată, cu definitivă dezordine cît privește întretăierea planurilor temporale și spațiale, cu discontinuități atît de riscante, încît nici filmele cele mai criptice nu și le-ar asuma". Ori cu un accent ce s-ar voi sarcastic: „Hotărît lucru: Norman Manea este un prozator care stăpînește regulile idiomului național în grad înalt, tocmai din pricina impresiei bătăii de apă în

piuă". Despre Daniel Turcea aflăm în esență că „nu s-a exprimat deplin și îndeajuns de matur". Lui Mihai Sin, aruncat în „groapa comună" a enumerărilor, îi este preferat prozatorul... Ion Lilă, prezentat alături, cu deferență, pe aproape două pagini. Șerban Foarță, și el locatar al unei „gropi comune", deschide o listă de poeți notorii: Valentin Radu, Nicolae Drăgan, Adrian Abrudan, Mircea Ștefan, Ion Petroveanu, Gheorghe Pugna, Ana Pop-Sîrbu, Ion Vădan etc. (mărturisim cu jenă că n-am auzit de nici unul dintre ei). În fine, o seamă de scriitori sînt omiși: Alexandru George, Ion Pop, Vasile Andru, Ioana Ieronim, G. Almosnino, Mihai Cantuniari, Alexandru Miran, Bedros Horasangian, Tia Șerbănescu, Romulus Rusan și chiar veteranul Ion Sofia Manolescu. *Pour la bonne bouche*: Ștefan Agopian și Stelian Tănase sînt luați drept... poeți.

Există însă ceva și mai rău decît aceste enorme oscilații de gust. S-au înregistrat cazuri în care aprecieri împotriva curentului comun, greu de acceptat, au fost oarecum salvate de o scriitură inteligentă, întru totul stăpînă pe sine, purtînd amprenta transfiguratoare a talentului. Mijloacele expresive au constituit o scuză acceptabilă a unor injustiții (bunăoară la unii pamfletari celebri). Din nefericire, Ion Rotaru își agravează situația printr-o expresie greoaie, stîngace, mergînd pînă la improprietate. Nenumărate pagini ale sale sînt pur și simplu de umplutură, de o platitudine ce năzuiește la propria ei desăvîrșire (de n-ar fi să menționăm decît capitolul inițial și cel final, însăilări de locuri comune, din care nu se poate reține nimic, ori „profilurile" ultraconvenționale trasate unor scriitori, precum cele de la pag. 410—412, 240—247). În mod amuzant, acest comentator de „valori expresive" și autor de „analize literare și stilistice" se vădește a fi vulnerabil la nivelul elementar al corectitudinii exprimării în scris. Pagina sa este (involuntar) aspră la pipăit, plină de noduri și de țepi ce rănesc. Izgonită, critica își ia revanșa, retrăgîndu-și calitatea de artă și, vai, cîteodată și umila rațiune de care are nevoie orice text închinat literaturii. Cum poate fi „limpede" și „folositoare" o gîndire ce se traduce atît de rebarbativ în cuvînt? „În amplul cor liric actual, originalitatea lui Ștefan Aug. Doinaș mai stă și în faptul că poetul ni se prezintă aproape autocomentat și, lucrul se vede clar, pretinde a fi *înțeles* cît mai exact, cum alții nici nu gîndesc". Sau: „...deși tocmai acum condeiele critice oportuniste plouau cu elogii...". Sau: „Tre-

cerea ochilor peste jurnalul de front al lui Camil Petrescu nu este exclusă ...". Sau: „Pictorul poet în cuvinte e îndrăgostit...". Sau în altă ordine: „După A.E. Baconsky, în special, Aurel Rău este ardeleanul și mai ales clujeanul ce se arată mai deschis contactelor cu literatura occidentală..." Erorii de informație din ultimul exemplu i se alătură altele, din belșug. Dar pasajul cel mai burlesc din acest op voluminos și trist, înveselitor totuși în destule locuri, este, poate, următorul: „Prin tot ce a scris și va mai scrie, prin chiar înfățișarea lui fizică (nu-l cunoaștem decît din fotografii), prin nume în sfîrșit, Ion Brad descinde din Burebista, din Heracles, din Decebal și Traian...". Ucenicul vrăjitor care este Ion Rotaru ne prilejuiește, după cum vedem, satisfacții nescontate, în registrul unui călinescianism caricatural.

Seriozitatea umorului (Valentin Silvestru)

Umorist de certă vocație, cercetător consacrat al fenomenului teatral românesc, Valentin Silvestru ne oferă, în legitimă prelungire a preocupărilor sale constante, un volum intitulat *Umorul în literatură și artă* (Ed. Meridiane, 1988). Mărturisim că, în ciuda interesului pe care-l purtăm autorului, i-am deschis cartea cu o anume rezervă determinată reflex de chiar titlul ei, căci nimic nu e mai lesne decît alunecarea „tratării" umorului în lipsă progresivă (cînd nu e chiar inițială!) de umor, în pedanteria tangentă, eventual, la un umor involuntar. Nici măcar Schopenhauer nu s-a putut sustrage complet unui atare pericol (v. exemplificarea comicului prin...geometrie, atît de puțin abilă, vai, încît îl determină pe eseistul nostru a socoti — și nu cutezăm a-l amenda — că „nu poate stîrni măcar un infim surîs"). Oricum, o astfel de temă se constituie într-un examen cît se poate de „serios" al inteligenței și talentului. Ce și cît se poate spune în marginea rîsului, e un fapt de intuiție și de tact, pentru ca obiectul, în nenumăratele sale nuanțe ce sfidează capcanele rațiunii, să nu fie înăbușit, să rămînă cel puțin la fel de atractios, la fel de viu precît a fost înaintea iscodirii sale speculative. Un merit al lui Valentin Silvestru este cel de a nu-și face iluzia că poate rezolva problema „definitiv", că poate avea „ultimul cuvînt". Iată punctul său de vedere, exprimat dintru început: „Ce este rîsul,

cum s-a născut, care sînt condiționările sale exprese, cum se declanșează mecanismul ilarității, ce anume face ca un obiect să devină de rîs și cînd anume își pierde acest atribut — iată întrebări care ori n-au răspuns, ori sînt supuse unui regim continuu de reinterogații ce se încheie de regulă printr-o incertitudine. Sau o aporie. Astfel că rîsul rămîne, în esență, un fenomen misterios...". Opțiunea pentru „o structură caleidoscopică a cărții" își are și ea noima sa. Autorul se sprijină pe diverse prilejuri (lecturi, vizionări de spectacole, interviuri, anchete, evocări ș.a.) spre a avea mereu percepția proaspătă, ochiul minții neimpăienjenit de rutină, cuvîntul slobod și pe cît cu putință fulgurant asupra „misterului" comic. Niciodată nu merge în direcția riscantă a unei dezvoltări exagerate, insipide, preferind punerea rapidă a chestiunilor, consemnarea unor observații „fierbinți", sugestia dezinvoltă și spontaneitatea, „fără pretenție de epuizare a vreunuia dintre subiecte, uneori schițînd doar un element propedeutic". De remarcat tentația sa de a extinde investigația comicului dincolo de fruntariile domeniilor reputate a-l adăposti cu precădere, proza, dramaturgia, arta histrionică, arta regizorală: „Cum, cu excepția arhitecturii, toate artele știu să rîdă — deși cred că și anumite varietăți ale celei exceptate își au surîsul lor tainic — e util a se decela, ici-colo, și această caracteristică". Cu toate acestea, „fragmentarismul" asumat drept cea mai indicată formulă de compoziție nu e dus atît de departe, încît să nu găsim factorii unei concepții integratoare, discret însă consecvent punctată. Rîsul, socotește Valentin Silvestru, ar fi devenit o terapeutică, un simptom al unor stări de spirit, un indicator al unor transformări de conștiință socială, un instrument eliberator de spaime, ignoranțe, preconcepții, un antidot al fixațiilor și al fetișurilor, o marcă a comunicativității. Evident, nu doar rîsul, ci și rudele sale de sînge, surîsul și deriderea, cu toatele revelînd „un meridian Greenwich al interiorității noastre". Ni se amintește că, potrivit lui Aristotel, umorul, declanșator al rîsului, produce o bună dispoziție și e, în consecință, folositor. Manifestările sale nu se pot ivi decît în libertate, fiind un mijloc sigur de a controla gradul acesteia într-o societate și într-un moment istoric. Cu justețe, dar fără a urma, totuși, mai cu atenție acest fir esențial, eseistul notează „interferările (umorului — n.n.) cu zona politicului", stipulînd că „între satiră și democrație, de pildă, e o legătură gemelară; una nu poate fi ultragiată

fără a fi grav lezată și cealaltă. De aici și caracterul demofil al comediei, prozei vesele, epigramei, pamfletului, filmului comic, caricaturii, jocului păpușilor. Și extraordinara eflorescență a umorului popular, care nu se reduce numai la folclor". Firește, diversele tiranii au privit pieziș reacțiile umoristice ori le-au suprimat de-a dreptul prin măsuri ce ne-ar părea hilare dacă nu ne-ar sidera prin proporțiile absurdului lor: „Gérard de Bourgogne păstorind ca Papă sub numele de Nicolae al II-lea (între 1058 și 1061) a promulgat mai multe decrete împotriva autorilor de scrieri vesele și actorilor comici, prin care hotăra că pot fi dați în judecată de oricine, oricînd, oriunde și că nu se pot apăra, fiindcă li se interzice să vorbească". Sau: „În mileniul unu, Sfîntul Ciprian din Cartagena condamna diverse forme de artă voioasă și afurisea pe preoții și călugării participanți la jocuri vesele. Împăratul care i-a tăiat pe bufonii Bizanțului urma pilda unui înaintaș al său roman, Gallienus, care i-a ars de vii, iar acesta probabil că auzise cîte ceva despre modalitățile sigure de a pune rîsul la popreală prin edicte (cum s-a întîmplat în aurita epocă a lui Pericle), ori prin contondențe — Aristofan biciuit din ordinul lui Creon. N-a fost firește o idiosincrazie exclusiv a antichității". Firește. În continuare sînt amintiți, din rîndul persecutaților iluștri, Rabelais, Swift, Voltaire, Molière, Caragiale și alții...

Împărtășind în linii generale viziunea propusă de către Valentin Silvestru, ni se pare că uneori ea apasă, totuși, prea mult pe caracterul pragmatic, eficient în concret, al umorului. Chiar dacă satira se constituie în spiritul pamfletarului precum perla în viscerele scoicii, „dintr-un grăunte contrastant", nu e oare excesiv (în sensul unui limbaj elementar sociologizant) a se vorbi despre autorii de diatribe ca despre niște chirurgi: „Orice mare satiric, de la Horațiu la Tudor Arghezi, *suferă* din cauză că vede existența cangrenată — în cutare parte a ei — și pentru că trebuie să săvîrșească incizii acolo, cu bisturiul batjocurii"? Și a adăuga apoi truisme referitoare la „responsabilitatea" acestui tip de creator „pentru sănătatea și vitalitatea organismului social"? Se consideră azi că mecanismul declanșării creației comice e mai complex decît cel al unei „respingeri", al unei „uri", al unei „demascări", implicînd trăsături paradoxal contemplative, bizare atracții dublînd repudierile și chiar consubstanțialități umbroase, împinse pînă în zona abisală, ale autorilor cu personajele malformate, generatoare

de haz. Ţelul criticii sociale ori exprimarea alergiei morale alcătuiesc doar suprafaţa fenomenului, care poate fi abordat şi tridimensional. „Plaut nu suporta codoşii, ni se spune, Lucian din Samosata escrocii religioşi, Molière ipocriţii venali, Caragiale demagogii politicaştr/, Mazilu fandosiţii tandri şi abjecţi din lumea noastră, Eugen Ionescu spiritul mic-burghez". E adevărat ? Şi da şi nu ! Un scriitor de capacitatea lui Valentin Silvestru credem că poate medita la asemenea lucruri, situate în „vastele cîmpuri referenţiale" ale problematicii ce şi-a ales-o. Şi pentru a grupa rîndurile de obiecţii, să mai menţionăm, din secţiunea cu preponderenţă aplicativă a volumului, o, conform opiniei noastre, suprapreţuire arătată lui Aurel Baranga, abil meşteşugar în slujba unor atitudini oportuniste de notorietate şi nicidecum un urmaş direct al lui Caragiale, de care este inoportun şi în repetate rînduri alăturat. După cum considerabila doză de demagogie cuprinsă în traseul sinuos al autorului *Mielului turbat* nu ar putea justifica o atare statuare a lui în postură antidemagogică: „Trăind într-o vreme a afirmării unor principii noi de viaţă, satiricul a denunţat cu mînie agitarea sterilă a principiilor de către impostura demagogică, aceea care ducea la convertirea principiilor în contrariul lor". Ne-a mirat o clipă, însă ni s-a înfăţişat, la urma urmei, adecvată acestui context citarea unei păreri, de altminteri perfect banale, a lui Traian Şelmaru cu privire la *Sfîntul Mitică*. . . Şi cu alte ocazii eseistul se arată surprinzător de respectuos cu unele locuri comune gazetăreşti, pe care le preia ca şi cum ar avea un caracter axiomatic, într-un limbaj insuficient diferenţiat (p. 79, 315 etc.).

Cu atît mai puţin explicabile ni se par asemenea, destul de jenante, eclipse ale spiritului critic, cu cît Valentin Silvestru e îndeobşte un cititor foarte atent, cu creionul în mînă, care nu se pierde cu firea în faţa autorilor celebri. Dimpotrivă, îi glosează cu acuitate, îi interoghează cu tenacitate, îi hărţuieşte cu deferenţă şi duh. Descoperă chiar o impenitentă voluptate de a face şicane unor mari scriitori şi gînditori. *Reflecţiile stendhaliene* sînt un exemplu. Croce e cenzurat pas cu pas. O consideraţie a lui Dürrenmatt e taxată drept „discutabilă" şi nu fără argumente. De fel obedient faţă de ceea ce resimte a fi o „discrepanţă" între explicaţia teoretică şi exemple la Hobbes, Kant, Bergson, eseistul afirmă în teză generală: „Rezultă de aici, probabil, că între înţelegerea umorului — ca sorginte, mecanism, stare

— şi simţul umorului sau gustul pentru umor, pot exista mari diferenţe". Cum l-am putea contesta? Gustul umorului e nativ, e un soi de talent care poate constitui motivul unei interpretări, al unei teoretizări, dar nu devine automat apanajul acesteia, după cum exegetul cel mai penetrant al unei capodopere poetice nu devine automat un poet genial. Atuul lui Valentin Silvestru îl reprezintă înzestrarea sa de prozator care-i însoţeşte agerimea observaţiei, îl fereşte de comentariul uscat, prolix. Paginile sale în marginea umorului se impregnează ele însele, adesea, de un umor ce nu-şi poate decît sluji tema oglindind-o şi revărsîndu-se, la rîndul său, asupra acesteia într-un chip sugestiv. Scriitorului Valentin Silvestru îi datorăm pasaje de o inegabilă savoare, în care contestarea e civilizată în înalt grad, atenţia căzînd asupra manevrei expresive. Copioasa asociaţie livrescă precum şi lexicul însuşi, mobilizat de pe largi întinderi, orgolios, mizînd pe exactitatea neologistică, alcătuiesc o metodă de relevare prin contrast a precarităţii termenului contestabil în temeiul bunului simţ. Civilitatea şi fantezia îşi dau mîna pentru a polemiza cu graţie: „Într-o cronică literară din 1985, distinsul şi preţuitul critic Nicolae Manolescu afirma că umoriştii din literatura română pot fi număraţi pe degetele unei singure mîini, rămînînd şi falange libere. Bănuiesc că a vrut să facă o glumă: ori s-a referit la un fabulos miriaman. Sau la degetele lui Briareu, fiul Cerului şi al Pămîntului, despre care ni se spune că ar fi avut 50 de capete şi 100 de braţe". Sau această amară butadă: „Consideraţi posibilă o şcoală de umorişti? Da, am zis, dar cu cursuri predate prin spiritism, deoarece toţi marii profesori sînt plecaţi dintre noi". Sau această ipostază scenică a lui Octavian Cotescu, evoluînd, atît de feeric, în planul imaginii (imaginaţiei) cronicarului: „Interpretul nostru plutea în spectacolul *Minetti* într-un palton vechi, rău croit. Îl folosea ca pe un veşmînt prea larg, pentru a sugera bătrînul istovit de vîrstă şi de privaţiuni. Îl făcea să fluture în complicatele arabescuri ale corporalizării. Şi, deodată, buleandra ponosită se transforma într-o mantie vrăjitorească, evocînd cu atîta forţă poetică mirajele artei încît te aşteptai ca pe la poale să se ivească spiriduşi şi iele".

Volumul lui Valentin Silvestru semnifică o salutară tentativă de a reabilita umorul, socotit facil faţă de gravitate, aşa cum comedia e socotită inferioară tragediei, printr-o analiză a unor concepţii critice şi estetice asupra categoriei

în cauză, ca și prin contribuția unor supoziții, ipoteze și... spirite personale. „Războiul" necurmat cu prejudecățile, deloc puține și nici ușor de înlăturat, e lipsit de îndîrjire și cruzime, desfășurîndu-se într-o sferă ideală. Trupuri masacrate nu se văd, nici pete de sînge. La capătul lecturii se degajă nu atît o idee cît o stare sensibilă, cu valoare concluzivă, semn al unei implicări mulțumitoare a obiectului supus cercetării, răsfrînt în metafora ludică: „Existența fără rîs — și fără o literatură și o artă care să-l provoace în cantități satisfăcătoare — ar fi începutul unei decalcifieri iremediabile a structurilor noastre osoase și ar prevesti extincția universală".

După dispariția zeilor (Alexandru Sever)

Dacă N. Steinhardt, Alexandru Paleologu, Alexandru George trasează, în eseistica noastră actuală, o zonă distinctă, prin valențele sale transestetice depășind „tehnica" limbajului critic obișnuit, dar totodată slujind esteticul prin aptitudinea moralistă, prin libertatea asociativă și culoarea speculativă, Alexandru Sever, grație volumului său de *Eseuri critice* (Ed. Cartea Românească. 1982) se alătură, incontestabil, acestei zone de o specială atractivitate. Literatură „de idei", contribuția sa se caracterizează printr-o substanță diversă și mai totdeauna acută, ce, pornind, de la tema romanului, divulgă, mai mult decît un „studiu" ori o „estetică" neutral articulată, fizionomia unui intelectual avid de propria sa experiență, făurindu-și obiectul scrisului pe măsură ce scrie. Din desișul de corespondențe romanești se desprinde o atitudine de „critică a vieții" ce-și subsumează problematica literară. În raza acesteia se înscrie următoarea remarcă „generoasă" asupra autorului *Annei Karenina*: „El poate să fie mulțumit de o operă sau de alta, în raport cu criteriile comune ale artei, dar în raport cu iureșul imens al vieții, cu rigorile ei imediate, cu obligația finală a morții, Tolstoi resimte dificultatea artei de a traduce plenitudinea vieții ca pe o imposibilitate a perfecțiunii, ca pe un divorț între viață și operă. În acest moment al evoluției sale, Tolstoi ne amintește de pictorul lui Balzac care năzuiește să diminu-

eze convenţia pînă acolo unde pînza să devină o fereastră străvezie spre univers, chiar o parte din țesătura lui...". Pentru a practica o atare critică a vitalului, „cu simetriile ei premeditate", cu „percepţia atît de vie a pasiunilor", eseistul se degajează de servituțile „sentimentale", printr-un „cinism" formal, străduindu-se a învedera „cusăturile", punctele de contact ale sublimului cu „prozaicul". Bunul-simţ e un instrument al demistificării verificat, dar şi un mijloc de aclimatizare la un alt peisaj spiritual nu mai puţin fabulos, în care vegetaţia luxuriantă e înlocuită de cactuşi iar peste goliciunea dunelor de nisip înfloreşte teribila *fata morgana*. Însuşi romanul e, în sine, o mare necunoscută, legănîndu-se între o aproximaţie intuită şi o inaccesibilă esenţă ce răspunde, mucalit-grav, în stratul geneziac al celor ce sînt: „Pentru că se întîmplă acest lucru cu adevărat uimitor în istoria spiritului; mai toată lumea citeşte romane; mai toţi cei care le citesc se simt în stare să le scrie; mai toţi cei care le scriu au sentimentul că fac operă de seamă; mai toţi cei care îi judecă sînt adînc încredinţaţi că ştiu ce este un roman; şi cu toate acestea nimeni, nicăieri şi niciodată n-a găsit cuvîntul care să-i divulge legea. S-ar zice că Dumnezeul romanului este însuşi bunul Dumnezeu, creatorul lumii, şi că dacă se mai întîmplă cîteodată vreunui ales cu creierul incendiat să-i audă glasul ce-i dictează litera, nimeni nu se poate lăuda de a fi stat faţă cu esenţa". Să ne mai mirăm că romancierul are în aşa grad „apetiţia" realităţii, încît tinde a încorpora formele de prospectare a acesteia, „străine" de natura romanului, conform (grandioasă ironie!) „genului său enciclopedic"? Că eseismul, acea manieră literară „de la graniţa dintre artă şi meditaţia disciplinată", reprezintă o achiziţie nu atît de tîrzie pe cît am fi înclinaţi să credem, putînd fi identificată în „comentariul auctorial ce ia drept pretext orice situaţie de viaţă ca să se raporteze la idee"? Că geniul nu poate fi prezentat nemijlocit în roman („sensibil numai ca roman de geniu"), după cum nici sfîntul („Mirosul putrefacţiei, care din chilia lui Zosima se împrăştie în lume, este simbolul cel mai crud al unei apartenenţe imposibil de negat, al unui destin imposibil de refuzat. Acesta este mirosul care desacralizează toate miturile şi nu lasă intactă nici o iluzie")? Alexandru Sever se înverşunează în negaţie, cu o vehemenţă în care e de bănuit actul de renegare al unui vechi servitor al Iluziilor. A declara clamoros: „Nu sîntem decît oameni! Şi numai oameni! Restul: vise cu care năzuim a spori dimen-

siunile noastre în univers", înseamnă a etala drojdia unor deziluzii, cu atît mai vîrtos cu cît lumea artei rămîne (totuşi) intangibilă, în enigmatica sa autarhie: „... lumea artei nu acceptă creditul nici unei alte puteri". Dar d-sa se pune în următoarea situație dilematică; dacă salută, la Tolstoi și la alți mari creatori, „plenitudinea vieții", „teritoriul originar al artei și al vieții", „sentimentul comunității lor și principiul totalității", ar trebui să admită un cîmp practic nelimitat al sugestiei operei, pe de o parte depășind calificarea convențional estetică (spre a fi consecvent cu determinarea antropologică la care aderă), pe de altă parte prin apelul la un criteriu absolut al semnificației, care, în nici un caz, nu se poate reduce la „limitele" unei „umanități mijlocii" (?!). Drept care avem o legitimă îndoială în fața următoarei propoziții referitoare la Dostoievski: „O asemenea experiență spirituală nu este de domeniul romanului pentru că ieșind din limitele experienței comune a umanității mijlocii, nu găsește nicăieri fapte îndeajuns de semnificative care s-o exprime esențial, așa cum muzica nu găsește nicăieri pe lume cuvinte care s-o comunice". Cum să înțelegem această zăgăzuire a literaturii în fața stihiei afective, această renunțare la figurarea „esenței" în numele unei receptivități tranzacționale, a unui cititor-robot? Cum se împacă ideea deschiderii depline a umanului în artă, cu cea a unei arte „închise", străjuite de simțămintele, în fond, ale mediocrității? Sînt întrebări ce plutesc în atmosfera încordată a cărții, fără a dobîndi un răspuns... Amestec de ironie și patetism, de suspiciune și elan, paginile sale ne dezvăluie un proces încă în curs, o apostazie nedusă la capăt. Alexandru Sever cultivă aspectele parodice tipice ale unei crize morale, oscilînd între substanțialitatea imaginii și accentuarea laturii sale formale, între semnificat și semnificant, cu un barochism al unei conștiințe care năzuiește la o rigoare reducționistă, la o de-mascare generalizată. Dar programul său se manifestă mai curînd ca inițiativă noțională decît ca realitate lăuntric-structurată, neizbutind a risipi aerul abordării „sacrale" a operelor, al prosternării în fața „absolutului" lor. Indiscreția („Sîntem într-o epocă cînd mirii se dezbracă în fața nuntașilor; cînd regii sînt însoțiți, pentru treburile cele mai umile, de nobili cu gingașe prerogative, pe deplin asumate; cînd baia cavalerilor este slujită

de băieşiţe. Pudoarea îşi are istoria ei şi este o istorie care merită să fie cunoscută"), mitologia pitorească (savurosul text *Mitologia foamei* ar merita să fie citat în întregime), teatralitatea erudită (v. ultima frază din pag. 181) alcătuiesc elementele unei atitudini „serioase" întoarse pe dos, însă nu anulate. Prin abolirea ordinii sentimentale şi a „încrederii" se face loc nu numai ironiei, dar şi retorismului, surprinzător de extins (pag. 308, 379 etc.), prin care adie aspiraţia spre un limbaj al zeilor, chiar după ce zeii au dispărut.

Dumitru Micu între modernism și tradiție

Așa cum rezultă și din titlul său, cercetarea lui Dumitru Micu, *Modernismul românesc* (Ed. Minerva vol. I, 1984, vol. II, 1985) se bizuie pe două concepte: modernismul și specificul autohton. Modernismul e definit „exhaustiv", prin pluralitatea tiparelor, trecute atent în revistă, prin diversitatea notelor, catalogate sîrguincios, încercîndu-se o situare la antipodul tezei lui Hugo Friedrich („nesatisfăcătoare"), însă... în numele unui scepticism ce ar fi trebuit să împiedice operația. La ce bun să diferențiezi un fenomen inconsistent, iluzoriu? Ce folos se poate trage din studierea unei evoluții care ascunde doar reîntoarcerea la origini? „Revoluțiile cu adevărat creatoare sînt, de fapt, restaurări. Întoarceri la prototip. La « mamele » poeziei". „Mame" a căror atracție regresivă ar funcționa fără greș, în beneficiul clasicismului: „Evident, fiecare curent « reclasicizează » poezia...". Jocul de-a modernismul n-ar fi decît o scamatorie, exercitată asupra unor date lirice imuabile, ca și orice alt ism: „Orice mare curent le conține pe toate celelalte". Cît de zadarnice sînt, nu-i așa, tentativele noastre de a-i clasifica pe poeți, devreme ce ei pot fi atribuiți, pe parcele, tuturor curentelor, tuturor stilurilor, tuturor procedeelor! E necesar să intre în funcțiune doar un condei profesoral care să fărămițeze întregul, cu atît mai mulțumit cu cît obține cît mai multe firimituri, pe care să le repartizeze într-un număr cît mai mare de pătrățele.

Cum să-l încadrăm pe Emil Botta? „Avînd cîte ceva din toate curentele succedate de la sfîrșitul veacului precedent pînă la al doilea război mondial, creația lui nu se lasă încastrată nici în simbolism, nici în expresionism, nici în suprarealism, iar în ermetism cu atît mai puțin. Singurul termen istorico-stilistic ce i se poate aplica adecvat (cu inconvenientul de-a o defini mult prea vag) e cel de « neoromantism » . Existînd mai multe neoromantisme..." ș.a.m.d. Dar pe Gottfried Benn? „Cel mai talentat dintre poeții germani expresioniști, Gottfried Benn, e, structural, un « cubist », prin rigoare, un mallarméan, prin concizie, prin esențialitate, « baroc » totodată și « manierist », prin modul cum articulează fraza spre a obține efecte fonice și stilistice, deci un... antiexpresionist". Ce e altceva istoria formelor lirice decît o arenă a relativității, pe suprafața căreia putem distinge analogiile cele mai descurajatoare pentru partizanii „modernismului" nostru? „Ce altceva decît « mallarméism » (și «modernism » în genere, așa cum îl înțelege Friedrich), în ordinea formală și nu doar în aceasta, cum s-a afirmat, sînt toate manierismele, toate ezoterismele și « alchimiile », cele din secolul XVI—XVII, studiate de Gustav René Hocke, dar și cele cu mult anterioare, din Antichitate?". În fapt, Dumitru Micu întruchipează o dramă a inadecvării sensibile. Prea puțin receptiv la poezia asupra căreia se aplică, nedispunînd nici de resursele speculative și nici de uneltele terminologice pentru a-i duce mai departe interpretarea, o respinge printr-un reflex, creîndu-i felurite „dificultăți". Un protocol din cale afară de greoi, un circuit administrativ exasperant ni-l arată apărîndu-se instinctiv, amînînd momentul confruntării. În măsura în care acceptă clișeele admirației, le subminează printr-un polemism obscur, nedeclarat. Împotmolit în divagații, în digresiuni, în notificări de amănunte, în interminabile exemplificări, revenind asupra unor lucruri știute ca și asupra propriilor aserțiuni, se arată indispus de obiectul său, străin, după cum observă N. Manolescu, de „tipul de poezie la căruța căruia s-a înhămat singur și nesilit de nimeni și încă spre a-i dovedi importanța istorică". Gustul său are o cu totul altă orientare. „Cumințenia", „echilibrul", „ponderea", fobia față de „răsturnări" și de „violențe" îl anexează irevocabil unui tradiționalism din jurul lui 1900, drapat în solemnitatea termenului de „clasicitate", „La noi, vorba poetului, « e mai domoală hora », « fluturii sînt mai sfioși ». Ne găsim, se poate spune și s-a spus, pe un tărîm de spiri-

tualitate clasică". În realitate, e vorba de un academism post-eminescian ori sămănătorist. Exprimîndu-şi propriile apre-hensiuni faţă de „înnoirile" ce pot fi, Doamne păzeşte, şi „ostentative", se pot înfăptui şi pe „căi violente", comentînd poezia din jilţul său patriarhal, aşezat la gura sobei, D. Micu dă o imagine eronată, întristătoare, asupra poeziei româ-ne în genere. Aceasta n-ar avea grijă mai mare decît a respec-ta un vlahuţian „simţ al măsurii, al echilibrului". O decenţă care e platitudine, o comoditate a spiritului care e mediocri-tate ne-ar caracteriza mai mult decît orice altceva. Ne-am fi ferit de îndrăznelile creatoare ca de-o ruşine. Nu e greu de constatat că exegetul extrapolează asupra etniei noastre în accepţia sa literară propria sa psihologie ezitantă, exagerat de precautǎ. Nehotărîrea şi torpoarea sa se reflectă în mate-ria de care se ocupă: „Nici într-o direcţie, nici în cealaltă (spre Dionysos sau spre Apollo), modernismul românesc n-a trecut dincolo de anumite limite. Nici torente de instinctuali-tate, nici exces de intelectualitate. Nici pasionalitate dezor-donat eruptivă, nici cerebralitate exacerbată" (ca şi cum materialul psihic ar determina automat calitatea estetică!). E apreciată, desigur, extirparea vitalităţii, eludarea zvîcnirii organice. „Eseniniştii noştri (G. Lesnea, Virgil Carianopol. Vladimir Cavarnali)", remarcă bucuros criticul, „au doar ceva din tonalitatea particular elegiacă a poetului rus, nimic din intensitatea sălbăticită a accentului de durere din confi-denţele sale. Şi, tot astfel, Zaharia Stancu...". Cu aceeaşi uşurare se observă că: „La rîndul lor, tălmăcitorii lui Ady Endre, de la Goga la Beniuc şi Jebeleanu, naturi lirice nu numai dintre cele mai puternice în literatura noastră, dar şi înrudite cu a poetului din « carul sfîntului Ilie », nu au sta-tornicit în propriile lor versuri o violenţă pasională asemenea celei din opera confratelui mai mare maghiar. Cu atît mai puţin una de felul aceleia, şi mai acute, din poemele lui Jozsef Atilla". Ce noroc că lirica românească a fost scutită de cate-gorii negative, morbide, precum (înşirarea îi aparţine lui D. Micu) neliniştile, exasperările, deznădejdile, obsesiile, spai-ma, ura, dispreţul, satisfacţia demonică, sarcasmul, haluci-naţiile, coşmarele, viziunile thanatice şi apocaliptice sau că, în cel mai rău caz, acestea s-au materializat în „expresii oarecum îmblînzite", „neintensificate prin umor lugubru, prin ricanări, prin cinism". Merită salutată devirilizarea, „inofensivul", „resemnarea": „Prin absenţa agresivităţii,

Cum să-l încadrăm pe Emil Botta? „Avînd cîte ceva din toate curentele succedate dela sfîrşitul veacului precedent pînă la al doilea război mondial, creaţia lui nu se lasă încastrată nici în simbolism, nici în expresionism, nici în suprarealism, iar în ermetism cu atît mai puţin. Singurul termen istorico-stilistic ce i se poate aplica adecvat (cu inconvenientul de-a o defini mult prea vag) e cel de « neoromantism » . Existînd mai multe neoromantisme..." ş.a.m.d. Dar pe Gottfried Benn? „Cel mai talentat dintre poeţii germani expresionişti, Gottfried Benn, e, structural, un « cubist », prin rigoare, un mallarméan, prin concizie, prin esenţialitate, « baroc » totodată şi « manierist », prin modul cum articulează fraza spre a obţine efecte fonice şi stilistice, deci un... antiexpresionist". Ce e altceva istoria formelor lirice decît o arenă a relativităţii, pe suprafaţa căreia putem distinge analogiile cele mai descurajatoare pentru partizanii „modernismului" nostru? „Ce altceva decît « mallarméism » (şi «modernism » în genere, aşa cum îl înţelege Friedrich), în ordinea formală şi nu doar în aceasta, cum s-a afirmat, sînt toate manierismele, toate ezoterismele şi « alchimiile », cele din secolul XVI—XVII, studiate de Gustav René Hocke, dar şi cele cu mult anterioare, din Antichitate?". În fapt, Dumitru Micu întruchipează o dramă a inadecvării sensibile. Prea puţin receptiv la poezia asupra căreia se aplică, nedispunînd nici de resursele speculative şi nici de uneltele terminologice pentru a-i duce mai departe interpretarea, o respinge printr-un reflex, creîndu-i felurite „dificultăţi". Un protocol din cale afară de greoi, un circuit administrativ exasperant ni-l arată apărîndu-se instinctiv, amînînd momentul confruntării. În măsura în care acceptă clişeele admiraţiei, le subminează printr-un polemism obscur, nedeclarat. Împotmolit în divagaţii, în digresiuni, în notificări de amănunte, în interminabile exemplificări, revenind asupra unor lucruri ştiute ca şi asupra propriilor aserţiuni, se arată indispus de obiectul său, străin, după cum observă N. Manolescu, de „tipul de poezie la căruţa căruia s-a înhămat singur şi nesilit de nimeni şi încă spre a-i dovedi importanţa istorică". Gustul său are o cu totul altă orientare. „Cuminţenia", „echilibrul", „ponderea", fobia faţă de „răsturnări" şi de „violenţe" îl anexează irevocabil unui tradiţionalism din jurul lui 1900, drapat în solemnitatea termenului de „clasicitate", „La noi, vorba poetului, « e mai domoală hora », « fluturii sînt mai sfioşi ». Ne găsim, se poate spune şi s-a spus, pe un tărîm de spiri-

tualitate clasică". În realitate, e vorba de un academism post-eminescian ori sămănătorist. Exprimîndu-și propriile apre-hensiuni față de „înnoirile" ce pot fi, Doamne păzește, și „ostentative", se pot înfăptui și pe „căi violente", comentînd poezia din jilțul său patriarhal, așezat la gura sobei, D. Micu dă o imagine eronată, întristătoare, asupra poeziei române în genere. Aceasta n-ar avea grijă mai mare decît a respecta un vlahuțian „simț al măsurii, al echilibrului". O decență care e platitudine, o comoditate a spiritului care e mediocritate ne-ar caracteriza mai mult decît orice altceva. Ne-am fi ferit de îndrăznelile creatoare ca de-o rușine. Nu e greu de constatat că exegetul extrapolează asupra etniei noastre în accepția sa literară propria sa psihologie ezitantă, exagerat de precaută. Nehotărîrea și torpoarea sa se reflectă în materia de care se ocupă: „Nici într-o direcție, nici în cealaltă (spre Dionysos sau spre Apollo), modernismul românesc n-a trecut dincolo de anumite limite. Nici torente de instinctualitate, nici exces de intelectualitate. Nici pasionalitate dezordonat eruptivă, nici cerebralitate exacerbată" (ca și cum materialul psihic ar determina automat calitatea estetică!). E apreciată, desigur, extirparea vitalității, eludarea zvîcnirii organice. „Eseniniștii noștri (G. Lesnea, Virgil Carianopol. Vladimir Cavarnali)", remarcă bucuros criticul, „au doar ceva din tonalitatea particular elegiacă a poetului rus, nimic din intensitatea sălbăticită a accentului de durere din confidențele sale. Și, tot astfel, Zaharia Stancu...". Cu aceeași ușurare se observă că: „La rîndul lor, tălmăcitorii lui Ady Endre, de la Goga la Beniuc și Jebeleanu, naturi lirice nu numai dintre cele mai puternice în literatura noastră, dar și înrudite cu a poetului din « carul sfîntului Ilie », nu au statornicit în propriile lor versuri o violență pasională asemenea celei din opera confratelui mai mare maghiar. Cu atît mai puțin una de felul aceleia, și mai acute, din poemele lui Jozsef Atilla". Ce noroc că lirica românească a fost scutită de categorii negative, morbide, precum (înșirarea îi aparține lui D. Micu) neliniștile, exasperările, deznădejdile, obsesiile, spaima, ura, disprețul, satisfacția demonică, sarcasmul, halucinațiile, coșmarele, viziunile thanatice și apocaliptice sau că, în cel mai rău caz, acestea s-au materializat în „expresii oarecum îmblînzite", „neintensificate prin umor lugubru, prin ricanări, prin cinism". Merită salutată devirilizarea, „inofensivul", „resemnarea": „Prin absența agresivității,

timp în care poezia Occidentului latin își sporea continuu rafinamentul cu prețul unei restrîngeri a orizontului — asemenea, de altminteri, și celei germane (prin Gottfried Benn, mai ales), celei engleze și americane, totuși mai problematizante —, poezia românească, primenindu-și și ea limbajul, își avea una dintre cele mai abundente surse nutritive...". Negru pe alb! Să vedem acum modul în care Dumitru Micu înțelege a lămuri caracterele „naționale specifice ale culturii noastre prin reliefarea « personalității » modernismului românesc", așa cum își propune în textul introductiv ce precede volumul I al lucrării. Consacrînd acestei probleme un îndeajuns de amplu capitol la finele volumului II, sub titlul *„Personalitatea" modernismului românesc*, înscrie din nou un enunț optimist: „Existînd o « personalitate » a literaturii române, există implicit și un specific românesc al modernismului". Pentru a-l dezvolta fără a spune absolut nimic pe deasupra, îi e necesar autorului spațiul unei pagini și mai bine, căci revine pe la mijlocul paginii următoare cu întrebarea: „Cu alte cuvinte: ce individualizează — în cazul concret lirismul românesc de expresie modernă pe plan universal?". Temă pasionantă. Cititorul așteaptă cu sufletul la gură să afle care este opinia personală a lui D. Micu. De aci încolo însă, un enorm verbiaj traduce duhul fluctuant, lent, nemaipomenit de prevăzător al exegetului, care dă zeci de ocoluri frazeologice unei chestiuni, fără a adopta o atitudine. Conștiința unor uriașe greutăți, a unor complicații peste puterile omenești îl terorizează, cum spectrul păcatului pe un monah evlavios. Oțiul său adoptă forme epice, grotești, devine propria sa anecdotă. Scrupulul de metodă se umflă ca un aluat pînă la dimensiunile absurdului. În fața unei atari „probități" caricaturale, hazul și compasiunea se dozează în funcție de conștiința fiecărui cititor: „Spre a răspunde integral, ar fi, desigur, necesară studierea comparativă amănunțită a poeziei din întreaga lume, act ce depășește cu mult orice posibilități individuale, iar dacă s-ar constitui în acest scop o echipă, fiecare din acei ce ar forma-o s-ar vedea nevoit a-și corobora judecățile cu ale celorlalți, adică ar trebui să procedeze exact cum procedează oricine: găsindu-se ontologic în imposibilitate de a cunoaște totul din sursă directă, și-ar întemeia supozițiile, cu toate fatalele riscuri, și pe o informație obținută prin alții. Dar nici sinteze întru totul edificatoare asupra poeziei din absolut fiecare țară cu o cultură modernă demnă de luat în considerație nu există, iar unele

din cele existente sînt inaccesibile, negăsindu-se în biblioteci publice" etc. etc. Cu obstinație, D. Micu, după cum vedem, caută scuze pentru întîrzierea sa de a intra în subiect. Lucrurile sînt luate de departe, îmbrăcate în ambalaje cît mai numeroase, spre a fi despachetate cît mai mult timp posibil: „Este inutil a căuta forme, procedee, tehnici care să fie proprii liricii moderniste românești, în exclusivitate". Ori: „Instrumentele, mecanismele, modurile operaționale decid, cum ar zice Maiorescu, « condiția materială » a artei, adică tocmai ceea ce nu individualizează creația, ci o socializează...". Ori: „Procedeele, formele se transmit. De îndată ce apar, ele sînt numaidecît preluate de către toată lumea, devin bunuri colective". De mirare că exegetul nu studiază și deosebirea dintre un hipopotam și un palmier! Sforțarea de a deschide ușile deschise e atît de mare, încît el trece deseori lîngă adevăratele probleme cu o amuzantă neglijență. Crispat în urmărirea unei furnici, nu observă stînca pe care aceasta se urcă. Absorbit de teama sa enormă de a nu greși, de a nu omite nici un detaliu, scapă faptele majore, fără de care chestiunea de care se ocupă nu poate fi înțeleasă. Rezultatul e, în pofida strădaniei de a cuprinde totul, o construcție incompletă, ca o casă căreia îi lipsesc ziduri întregi sau acoperișul. Astfel, după ce arată că Bacovia „a recurs (incidental) cu anticipație la procedări ce aveau să fie întrebuințate de futuriști, expresioniști, dadaiști, suprarealiști, de poezia antipoetică" și că „Dadaismul e conținut în germene nu doar în poemele românești ale celui ce, împreună cu alții, l-au declanșat, ci și în scrieri publicate înainte de 1916 de Adrian Maniu, de Ion Vinea, și, mai cu seamă, în prozele lui Urmuz, care preludează și (mai ales) întreaga literatură a absurdului", conchide, dezamăgitor că: „Nu pionieratul în materie de avangardism caracterizează însă primordial modernismul românesc". Una din direcțiile cele mai fertile ale întreprinderii sale e astfel ratată! Dar să vedem care e, pînă la urmă, contribuția lui Dumitru Micu în ceea ce privește stabilirea unui specific românesc, în cadrele modernismului poetic. După ce lungește vorba cît poate, după ce aduce în discuție chestiuni vădit secundare, iritante ajunge la a-l fixa, în final, prin două trăsături și anume „moderația" și sentimentul spațiului. Cea dintîi este explicată prin termenii lui Alexandru Phillipide (firea neamului nostru se arată „echilibrată și serioasă", înclinată „către concret și imediat", respingînd

„exagerarea sentimentală", „paroxismul", întemeiată fiind pe un „realism fundamental", nefavorabil „poeziei abstracte și lirismului de inspirație metafizică"), care, după ce suportă cîteva — cosmetice — „atenuări și rectificări", sînt preluați *tale quale*, precum o manta ce acoperă natura sufletească atît de șovăitoare a criticului însuși. Cu ce urmări restrictive și frustrante, am văzut mai sus. A doua trăsătură e prezentată, din păcate, într-un chip din cale afară de simplist, școlăresc. De data aceasta e vizibilă graba autorului, care neputînd spune nimic cît de cît original, expediază chestiunile într-un raport invers proporțional cu însemnătatea lor. Nici o încercare de analiză, nici o argumentare pentru o idee ce sună, totuși, frapant. Amînarea unei demonstrații, în contul unor viitoare, problematice, „studii comparative" e, din nou, dezamăgitoare: „O sursă de originalitate națională este pentru poezia românească, negreșit, sentimentul spațiului. Acesta funcționează, desigur, și în alte literaturi, și ar fi interesant de examinat, în studii comparative, cum, însă chiar și fără cercetări speciale e clar că în literatura română, de la folclor la lirica modernă cea mai rafinată, iubirea de pămînt, de natură, se exprimă cu specială intensitate și, fără îndoială, mai altfel decît în creația literară a popoarelor vecine". „Desigur", „negreșit", „cum, însă, chiar" nu constituie probe! Acel „mai altfel" rămîne integral de dovedit, ca și următoarea stupefiantă afirmație, învederînd ticul superlativului: „E, mai ales, puțin probabil să existe o altă literatură în care pe o aceeași întindere a imaginarului să fie cuprins mai mult peisaj". Prin vagi formule jurnalistice, prin generalități indenegabile, grație simplului fapt că reprezintă un bun obștesc, prin exaltări naive, cu greu s-ar putea realiza, pe acest gingaș plan, vreun progres. O revenire la considerațiile lui Titu Maiorescu asupra atitudinilor patriotice în sfera culturii ar fi cît se poate de binevenită: „Ajunși pînă aci, scria mentorul Junimii, încă în 1869, noi răspîndim încrederea că am întrecut cultura Occidentului și susținem pe toate tonurile că prin un privilegiu special al naturii, tot ce iese din capul nostru este mai presus decît tot ce se află în capetele altor popoare". Înțelepte cuvinte, pe care dacă ni le-am reaminti mai des, am fi scutiți de numeroase comentarii emfatice, nesubstanțiale, prejudiciindu-ne înainte de a ne aduce vreun serviciu. Să relevăm, în cele din urmă, și o seamă de inadecvări ale instrumentarului utilizat de Dumitru Micu, de la varianta învechită a teoriei literaturii la care aderă,

pînă la neglijențele de expresie. Pentru cercetătorul nostru există încă o netă distincție între fond și formă, în temeiul căreia aceasta din urmă e mereu suspectată a o lua razna în gratuitate: „La noi, purele exerciții de stil sînt rarisime". Ce înseamnă, în sensul unei concepții moderne, „*purele* exerciții de stil"? În sensul lui D. Micu, înseamnă niște vagoane care circulă păgubos, fără încărcătură: „Criteriul adoptării indiferent cărui procedeu, al introducerii unei inovații oarecare, de indiferent ce natură: fonică, lexicală, sintactică, prozodică, e funcționalitatea în serviciul unui sens". Arghezi e scos din cauză cu generozitate: „Prin inversiunile sintactice operate, Arghezi nu dă pur și simplu relief unor termeni, cultivați pentru ei înșiși, sau unor membre ale frazei, de dragul construcției insolite, ci accentuează anumite idei...". Și, spre binele literaturii noastre, majoritatea poeților săi: „Celor mai mulți poeți români le lipsește simțul totalei gratuități. Ei spun pentru a spune *ceva*, și nu doar pentru a *spune*. Excepțiile sînt periferice". Căci, se precizează ritos: „Poeții de prim plan, chiar atunci cînd, precum Arghezi, «se joacă», nu spun indiferent ce". Cu toate că Diavolul limbajului sterilizant, lipsit de „conținut", a bîntuit pe marii poeți apuseni fără cruțare, severitatea inchizitorială a lui D. Micu pune definitiv punctul pe i: „Tendința, pe de altă parte, de autarhizare a limbajului nu putea, prin definiție, să ducă decît la o depreciere a metafizicului, ca, de altfel, a oricărui conținut. Fiindu-și sieși scop, discursul poetic exclude orice alte preocupări (filozofice, etice, religioase, politico-sociale) *de plano*". Circumspecția autorului față de „experiențele de limbaj ca scop în sine" constituie, poate, cea mai grăitoare dovadă a distanței sale față de fenomenul pe care și-a propus a-l examina. Întrucît a considera limbajul liric evoluat, în căutare de sine, drept un mecanism ostil „fondului", „conținutului", „sensului", reprezintă a nesocoti o întreagă epocă de creație, a rămîne opac la poetica ei, ce implică, evident, o materie morală, o experiență existențială, *ergo* un umanism. O dureroasă contradicție îl stăpînește pe exegetul care, după ce a urmărit pe o întindere considerabilă poezia modernă, probînd că a studiat-o cu migală, alcătuind maldăre de fișe, se arată a fi funciarmente neînțelegător față de această poezie, pe care o apreciază în conformitate cu criteriile celei tradiționale. Să mai adăugăm stilul fad prolix, cu un iz al retoricii de ședință, prevăzut cu termeni deloc fericiți, precum inovativ, reeficacizează, haotizează

cadaverizează... Dumitru Micu, el însuși, face impresia unei persoane care, neavînd de comunicat nimic nou, dar voind a participa neapărat la discuție, se servește de o verbozitate disproporționată cu caracterul modest al mesajului. Alții, în situații similare, aleg, din respect pentru principiul economiei, lapidaritatea sau... tăcerea. Ceea ce nu vrea să spună că scrierea de care ne-am ocupat e lipsită de anumite merite în privința expunerii sistematice, de o utilitate didactică și popularizatoare, a unui mare număr de date și idei de circulație asupra unei epoci lirice fundamentale. Să nu uităm că și un atare prag descriptiv își are publicul său, care, în cazul unui gust și al unei curiozități literare mai pronunțate, se simte ispitit a-l depăși.

O viaţă a lui Rebreanu (Niculae Gheran)

1. Notoriu specialist în Rebreanu, ar fi fost nefiresc ca Niculae Gheran *să nu* alcătuiască o biografie a scriitorului. Ne surprinde nu apariţia, ci relativa întîrziere a volumului *Tînărul Rebreanu* (Ed. Albatros, 1986). Acesta cuprinde viaţa autorului lui *Ion*, pînă în pragul publicării întîiului său roman. O perioadă, în consecinţă, mai puţin semnificativă sub unghiul creaţiei, dar plină de întortocheate „rădăcini": ale familiei, ale formaţiei, ale începuturilor gazetăreşti şi literare. O perioadă ce se desface de-a dreptul din obscuritate, un soi de geneză a omului şi a operei. Logosul rebrenian încă nu s-a întrupat în capodoperele sale, dar nu e mai puţin interesantă starea larvară, a preparativelor febrile, a aşteptării, a primelor aproximaţii. Un miros reavăn, de humă udă, se desprinde din pagini. Să precizăm că nu e vorba cîtuşi de puţin de o evocare sentimentală, vaporoasă, ci de o restituţie de „specialist", împlinită cu instrumente adecvate, centimetru cu centimetru, cu o admirabilă acurateţe. Nici cea mai mică pată, nici o ezitare, nicăieri, în hîrtiile topografului. „Poezia", cîtă e, reprezintă o emanaţie a rigorii. Rigla de calcul, compasul, raportorul însoţesc neîncetat truda lui Niculae Gheran. Mărturisim că am fost cuceriţi de „metoda" sa. Exactă, dar nu uscată, scrupuloasă, dar defel fastidioasă, ea oglindeşte mentalitatea „nemţească" a unui excelent tehnician, gata a demonta şi a monta un mecanism pe

care-l știe pe de rost, la orice oră din zi și din noapte. Iscusința impresionează în orice domeniu și ceea ce, în lipsa vocației, se manifestă ca o pastă frazeologică greoaie, lipicioasă, aci devine proprietate, promptitudine, agrement: „Cînd întrebarea (de ce nu scrie o carte cu subiectul în cauză — n.n.) avea să mi-o pună și magistrul Cioculescu, i-am spus în șagă, știindu-l, la acea vreme, director general al bibliotecii Academiei: « Puneți pe foc Arhiva Rebreanu și scriu cartea dintr-o singură răsuflare, o scriu ca pe un extemporal! »". Așadar strivitoarea factologie se poate metamorfoza, cînd darul există, în povestire. Un ton destins în seriozitate, alert, deseori, în aplicație ne face să-l credem pe cuvînt pe infatigabilul cercetător. Expunerea unor deosebit de complicate chestiuni (complicate în sensul nesiguranței izvoarelor și al multitudinii variantelor interpretative ce se interpun) capătă o naturalețe a implicării umorale, a trăirii. Rîndurile poartă amprenta biografului, răsuflarea sa se rătăcește între vorbe, încălzindu-le. Un nerv al participării sale zvîcnește acolo unde ne-am aștepta mai puțin. Ironic, iritat, spiritual, dezolat, aprins de contradicție, stăpînit de dorința de a revela adevărul cu orice preț, se rostește într-un spațiu neîndoielnic expresiv, cu puternice accente orale. Textul „documentarului" primește astfel viza de intrare în jinduitul domeniu literar: „Iată de ce, pentru reconstituirea « anilor de ucenicie », de zece ori mai interesante sînt documentele" etc. Sau: „să ne controlăm verbul, astfel încît să spunem tot adevărul, fără însă a zburătăci vrăbiile din pom". Sau: „Să-i placă și lui conu Iancu!". Sau: „Liviu, cel de care părinții și frații își legaseră numeroase speranțe, se întorsese acasă fără nici o lețcaie". Sau: „Bietul Mihalache Dragomirescu! Nici acum nu scăpase". Sau: „De unde porniseră și unde ajunseseră!" O familiarizare cu personajele sale de toată mîna îi creează lui N. Gheran, ca unui regizor bonom, dreptul de a le apostrofa, judeca, mustra, aproba, persifla, după caz. Altminteri spus, dreptul de a le comunica deschis părerea, neîmpiedicat în nici un fel de convenții. Hagiografia e ținută la distanță. Protagonistul însuși e probozit în mai multe rînduri, în pofida indeniabilei admirații ce i se poartă: „Rebreanu se poticnește cînd e vorba să se prezinte pe el însuși (...) Este ca și cum un mare comandant de oști ar pierde un examen de istorie, obligat să povestească bătăliile pe care le-a cîștigat pe cîmpul de luptă. În memorialistică, multlăudata obiectivitate din paginile romanelor începe să-i facă

farse, incomodîndu-l mai mult decît ne-am fi așteptat". *Jurnalul* romancierului, ni se spune, după ce „debutează promițător", este acaparat, din păcate, „de socotelile gospodăriei, neîndoielnic mai presante, dacă ținem seama de volumul însemnărilor". Să ne mai mirăm că li se aduc aspre reproșuri diverșilor memorialiști, între ei și rude ale lui Rebreanu, „martori" ai „procesului literar (și nu numai literar)", care, nu o dată, fabulează „cu cel mai serafic zîmbet pe buze, fapte și întîmplări la care nici ei, nici alții nu au participat"? Niculae Gheran e un fanatic al documentului. Însă nu într-un chip sec, formalizant, de herborizator maniac, ci în fluxul unui fenomen biografic, presupunînd nu numai că „sursele" îl atestă, ci și că posedă, el însuși, o însuflețire ocultă: „Peste noapte apar și dispar documente — cînd olografe, cînd apocrife — cu o artă desăvîrșită, spre invidia celor mai buni prestidigitatori". Documentelor „li se duce dorul" cum unor ființe dragi: „Ulterior, multe din ele au luat calea tiparului, făcîndu-ne abia să ducem dorul altora". Climatul simpatetic are ca efect cîteva pitorești exagerări, nevinovate punițiuni în minor. Astfel relatările autorului *Răscoalei* în persoană ar conduce nu mai puțin decît la o „biografie imaginară". „Referirile" sale ar fi, la un moment dat, „telegrafice", „stîrnind confuzie și din pricina unei greșeli de tipar". Pe marginea unei epistole ce viitorul romancier o trimite din închisoarea de la Gyula, la 1 august 1910, această hirsută adnotare: „Din păcate, mențiunea lui este însoțită de prea multe inexactități, ca să fie unanim acceptată". Pînă la urmă se înfiripă un aer balzacian. Adîncirea documentării, pe un fond de deplină onestitate, îl obligă pe cercetător a trasa contururile obiectiv-morale ale unor egoisme, rapacități, obtuzități. În ochiul său imparțial oamenii se reflectă cu un grotesc cu atît mai acuzat, cu cît e înlăturată orice contribuție a fantazării, a incontrolabilului. Din materia a ceea ce francezii numesc *la petite histoire*, răsare imaginea unei familii învrăjbite, înveninate, adunate în fața unui tribunal pentru verificarea „rudeniei". Înregistrarea istoricului literar e făcută în apă tare: „ « Părțile » se adulmecau din priviri, fără gînd de împăciuire, purtînd pe umeri povara anilor; ochii le erau aproape stinși, abia mîinile, tremurînde, părînd să rostească mai mult". La întrebarea ce și-o pune: „Ce-or avea să se certe, cînd zilele le sînt numărate?", cineva dintre asistenții la dezbateri îi dă răspunsul edificator: „Avere mare, dom'le, avere mare...". În alt loc aflăm că Tiberiu

Rebreanu, „intentînd mai multe procese", „a contestat paternitatea nepoatei sale (Puia)". Văzută astfel, viața lui Rebreanu e o verigă a unui epos mai amplu, un roman în roman.

2. Al doilea volum al biografiei lui Liviu Rebreanu semnate de Niculae Gheran (*Rebreanu — amiaza unei vieți*. Ed. Albatros, 1989) continuă linia celui dintîi, adîncind documentația pînă la o halucinare a exhaustivului. Cîte șapte cărări se deschid acolo unde se părea că e un singur drum. O uriașă ramificație factologică ia naștere, precum un copac cu o somptuoasă coroană pe care o privești admirativ, la adăpostul căreia poposești cu un simțămînt de siguranță deplină. Se pare că totul a fost spus, că, practic, nimic nu mai poate fi adăugat nici în ordinea esențialului, nici, adesea, în cea a amănuntelor. Un impuls al „desăvîrșirii", o pornire fertil bănuitoare îl determină pe exeget a crea un Daedal al faptelor mărunte și al interpretării lor, legînd un canal de altul într-o operație cu aparența neistovirii: „Un motiv (...) de a ne întreba în ce măsură Remus Lunceanu este într-adevăr un *alter-ego* al scriitorului. În memorialistica familiei — îndeosebi în volumul lui Fanny Rebreanu, *Cu soțul meu* — răspunsul este mai mult decît afirmativ. Autoarea însăși este implicată în mersul acțiunii, fiind un martor al celor petrecute în anii războiului. Cît de obiectiv? Căci, din relatările sale, se observă că suportul principal al multor amintiri se află în paginile *Calvarului*, tradus pe alocuri din românește în românește. Așa se face că sîntem obligați să consultăm și alte surse pentru probarea adevărului".

Și totuși! Scopul reconstituirii unei existențe de scriitor este găsirea unei imagini de ansamblu înzestrate cu atributele-i decisive, care să domine paginile, să le justifice lăuntric. A unei figuri umane unice, care să fie un produs al intuiției, fixate de o vocație capabilă a emula cu cea a unui romancier. O penetrație de moralist și o fantezie epică trebuie neapărat să intre în joc. Simțind o asemenea obligație capitală a lucrului său, Niculae Gheran încearcă a-i răspunde în capitolul final, intitulat *Față-n față cu sine însuși*. Să-i urmărim sugestiile: „Nefiind o fire extrovertită, Liviu Rebreanu se lasă mai greu de descifrat în intimitatea gîndului și a vieții sale afective". Așadar am avea a face cu un introvertit, dar cu unul inconsecvent, atipic. Deoarece în loc de

a-și proiecta în scris materia introspectivă, ajunge „să se dovedească mai mult decît zgircit cu informația privind biografia sa interioară, preferînd să se oprească la întîmplările din viața sa exterioară". Obiectivare pe care o ilustrează nu doar creația romanescă și nuvelistică, ci și *Jurnalul*, a cărui intenție confesivă se desparte de realizare, revelînd o scriitură „puțin susceptibilă a surprinde pulsații mai fine ale eului". „Eu (...) totdeauna m-am ascuns", declară autorul lui *Ion*, în chip elocvent. Exegetul vorbește despre teama lui instinctivă de a se dezvălui, de a permite unui ochi străin a pătrunde în regiunea unde sînt plasate cele mai delicate resorturi ale ființei. Recunoaștem aci, ceea ce nu ni se spune expres, mefiența ruralului, acea disimulare precaută extinsă din sfera raporturilor cu bunurile materiale în cea a existenței intime. A avea este extrapolat în sfera lui a fi. Din acest punct de vedere, putem nuanța și factorul „sincerității", mereu etalat în profesiile de credință ale lui Rebreanu. De ce este acesta „preocupat pînă la obsesie" de „sinceritate" în „procesul creației artistice"? De ce, inapt a o sluji satisfăcător prin mărturie directă, prin „spovedanie", o dorește cu ardoare în planul ficțiunii? Niculae Gheran dă, în treacăt, o explicație judicioasă, legată de aceeași natură circumspectă a omului de la țară, care se teme a nu fi tras pe sfoară și, cu atît mai vîrtos, a nu-și fura singur căciula: „Rămîi cu impresia constantă că romancierul experimentează continuu tăria sa interioară în privința capacității de a nu se autoînșela". Nu atît lumea în care trăia Rebreanu era, mai mult decît altele, în mod obiectiv, bizuită pe principiul *homo homini lupus*, ci sentimentul său, ancestral modelat, o făcea să aibă o asemenea înfățișare. De altminteri, condeiul prozatorului pare predispus deseori spre o anume exagerare a „relelor", spre o supralicitare a complicațiilor și „necazurilor" vieții.

În corelație cu acest dat psihic rural, apare și un reflex al impersonalizării, o „rușinare" față de afirmarea propriei personalități: „M-am sfiit totdeauna să scriu pentru tipar la persoana întîi. Hiperbolizarea aceasta a eului, rămășiță anacronică de la romanticii care, ei și atunci, puteau să se creadă buricul pămîntului, mi se pare puțin ridicolă". Întrebîndu-se în ce măsură o asemenea postură traduce un principiu estetic, „acela al priorității viziunii artistice obiective", biograful înclină spre părerea că e vorba „mai curînd (de) o consecință a modului în care scriitorul își conștientizează propriile sale disponibilități artistice", fenomen derivat, în

primul rînd, din „raportul existențial al eului creator cu lumea". La antipodul „hiperbolizării eului" cultivate de către destui confrați în contemporaneitatea sa, Rebreanu promovează o atitudine „exact contrarie, ba chiar pătrunsă de o anume umilință, smerenie. Ea provine dintr-un fel de stare extatică în fața spectacolului cosmic, cu ordinea sa riguroasă, ce-l face să se simtă mărunt". Credem că aci e vorba de altceva, și anume de un resort social, de o conștiință dureroasă a punctului de plecare popular, anonim. De o „smerenie" impusă prin condițiile mediului de baștină, care devine un stimul arzător al personalității pentru a o depăși. Așa cum notează Gheran, „umilința nu e totuna cu modestia". Mult mai caracteristică pentru scriitor este o mare ambiție, o rebeliune împotriva împrejurării „că în raport cu infinitul nu însemni mai mult decît picătura de apă față de imensitatea oceanului". Dornic a se „împroprietări" pe domeniul literaturii, el intră în luptă, cu dîrzenia lui Ion al Glanetașului, cu o impresionantă încredere în forțele lui: „Autorul lui *Ion* — care, în activitatea sa publică, era de o discreție suverană, (...) se arată a nu manifesta nici un fel de îndoială cu privire la realitatea incontestabilă a marelui său talent: « Dacă n-aș fi avut un talent excepțional, dacă n-aș fi scris lucruri excepționale, cum de aș fi ajuns unde sînt? »". Un luciferism încolțește pe acest sol rustic, prin transfer axiologic. Supremației valorii economice îi răspunde supremația celei „creatoare" (estetice). De remarcat că romancierul nu se simte un „realist" în înțelesul consacrat, „imitator" sau „notar" al realului, ci un concurent al acestuia. „Postulatul simplu" al „reflectării realității obiective" ce i s-a atribuit de atîtea ori nu i s-ar potrivi, căci literatura înseamnă pentru el „creație de oameni și viață". Creație nu în sens de *mimesis*, ci în sens absolut: „O spune limpede (...): « A crea oameni nu înseamnă a copia după natură indivizi existenți. Asemenea realism sau naturalism e mai puțin valoros ca o fotografie proastă »".

O aparentă contradicție există între concepția lui Rebreanu, după care scrisul nu e „o jucărie agreabilă", nici „o jonglerie cu fraze", și aserțiunea orgolioasă a aceluiași, care proclamă în spiritul autonomiei esteticului că „literatura trăiește prin ea și pentru ea însăși". Opoziția nu e, de fapt, între „tendință" și „gratuitate", ci între statutul frivol, de divertisment minor al artei, pe de o parte, și calitatea sa de produs sublim, de sorginte divină, pe de alta. Divinizînd arta,

Rebreanu se situează pe sine pe o treaptă superioară, intangibilă: „Arta nu se poate coborî prea aproape de pămînt, fiindcă nu are picioare. Are numai aripi. Arta nu este nici pacoste socială, nici nevoie fiziologică. Este un capriciu divin în existența unui muritor. Este o zeiță". Într-o atare perspectivă se cuvine situată și chestiunea stilului rebrenian. Anticalofil, prozatorul se rostește la prima vedere în favoarea unei scriituri axate pe „transcrierea exactă a impresiei senzoriale", pe „precizia notației caracterologice": „Prefer — zice el — să fie expresia bolovănoasă și să spun intr-adevăr ce vreau, decît să fiu șlefuit și neprecis". În fond, Rebreanu dă glas acelei trufii a asprimii originare, a frusteții, pe care le crede mai potrivite cu imaginea Creației în accepția de Geneză. Țărănia e ridicată la puterea fabulosului. Atracția sa subtextuală e către un grandios peisaj de început de lume. Arta nu e copia universului, ci o replică dată acestuia, după cum artistul nu e un supus al Demiurgului, ci un răzvrătit împotriva lui. Evident, ipostaza demonică duce la izolarea grandilocvent-mohorîtă, la un elitism *sui-generis*: „Arta este exteriorizarea brutală a unei entități sufletești rebele. Ea nu suportă și nu impune nici un fel de disciplină. Ea se adresează numai celor cu resurse suficiente de a se apropia de artist. Restul mulțimii trebuie să stea deoparte". În comentariul copios al lui Niculae Gheran toate aceste lucruri plutesc fără a se închega deocamdată în fermitatea unor linii dramatice, pe măsura importantului său personaj. Sperăm ca ultima parte a trilogiei va aduce și sinteza morală trebuitoare pentru a o încununa.

Din nou despre Fundoianu (Marin Bucur)

La scurt timp după apariția cărții lui Mircea Martin, *Introducere în opera lui B. Fundoianu* (Ed. Minerva, 1984), o nouă monografie închinată poetului vede lumina tiparului sub semnătura lui Marin Bucur: *B. Fundoianu — priveliștile poeziei* (Ed. Albatros, 1985). Să fie vorba, așa cum consideră un tînăr comentator, de „complexul Fundoianu"? Adică de o „culpabilitate" a criticii față de un scriitor „basculat la periferia literaturii"? Termenii ni se par, totuși, de o asprime necorespunzătoare situației reale a autorului *Priveliștilor*, prezent mereu în conștiința critică și, mai cu seamă, în sensibilitatea publică. Dincolo de iritările (firești) stîrnite de bizara sa „ireverență" față de literatura băștinașă, socotită o simplă „colonie" a celei franceze, ca și dincolo de o inițială rea înțelegere a producției sale lirice, văzută ca un simplu epigonism arghezian, Fundoianu a fost și rămîne sincron cu sensibilitatea cititorului de poezie, inspirator, chiar dacă cu intermitențe, al unor pagini de exegeză substanțiale. N-a făcut niciodată o figură de uitat, de autor care apelează la oficiul filantropic al istoriei literaturii. Dezavantajul său (aparent) l-a constituit o structură iregulară, dizarmonică a destinului creator. Un șir de paradoxuri ale atitudinii l-au marcat, provocînd stupefacția contemporanilor, după cum la palierul biografiei ne putem referi la o funciară neașezare, la o specifică instabilitate, pînă la tragicul final prematur. Spre deosebire de

creatorul care se integrează ambianței ori de cel ce-și creează cu autoritate o ambianță proprie, Fundoianu s-a mărginit a o provoca pe cea dată, printr-o frondă amară, printr-o conștiință de inadaptabil sfidător. Reacțiile sale au fost îndeobște cele de inadecvare, de situare în răspăr, de gîlceavă, deseori însemnate de exces. I-a lipsit și „înțelepciunea" necesară unei subordonări confortabile și tăria de a lupta pentru a-și menține himera în stare de coerență și de a „reforma" astfel în temeiul ei. Marin Bucur sesizează cu pătrundere cele mai semnificative în acest sens momente. De ce „rampa de lansare" a începătorului n-a fost *Literatorul*, ci *Viața nouă* a poetului minor care era marele lingvist Ovid Densusianu? „Petrecerea sa, temporară, la o revistă profesorală, căreia i-a lipsit marea personalitate poetică, este inimaginabilă cînd debutanții de la începutul secolului băteau scările revistelor din constelația macedonskiană". De ce junele literat nu s-a aliat precursorului său natural? „Macedonski era mai mult criticat decît admirat, de parcă (Fundoianu n.n.) ar fi fost crescut de adversarii potențiali ai poetului". „Așa ceva nici inamicii de la Junimea nu putuseră scrie vreodată: « *Macedonski n-a inovat nimic în formă, nimic în sensibilitate* »". De ce versurile lui Fundoianu par uneori un ecou al celor blagiene, cînd de fapt le precedă? „Cînd B. Fundoianu scrie: « *E-atîta liniște în cîmp—/că poți s-auzi în noua primăvară,/ crăpat de umezeală și de seară,/ cum crește spicul grîului în cîmp* » *(Seară mistică)* relația imediată și sigură se stabilește cu versurile lui Lucian Blaga: « *Atîta liniște-i în jur de-mi pare că aud/ cum se izbesc de geamuri razele de lună* »... *(Liniște)* apărute în 1919, în volumul *Poemele luminii*. Numai că poezia lui B. Fundoianu era datată 1917!". De ce elogiul suprem al poetului se îndreaptă către Ion Minulescu, față de care aproape că nu prezintă „urme de adevărată apropiere", străin și de „muzica" și de „efuziunea lirică" a acestuia? De ce se regăsește doar tacit „lîngă Bacovia și Blaga, unind parcă două aspecte și două ipostaze lirice contrastante"? De ce a păstrat „toate locurile comune ale liricii evocatoare, ale peisagismului" tradițional, fiind, evident,„un contestatar al vetustului și calofiliei moral-romantice"? Imaginea ar fi de o nesiguranță, de o confuzie, de o derută descurajante dacă am lua aceste întrebări *ad litteram*, fiind stimulatoare însă dacă le confruntăm cu opera importantă, plină de fermenți actuali, ce a luat naștere sub stigmatul lor. Conștient de caracterul ingrat al relațiilor sale cu o contempora-

neitate sceptică, sofisticată, B. Fundoianu s-a străduit a recîștiga armonia în planul creației, pornind de la izvoarele ei cele mai adînci. Pe cît suprafața acțiunii sale e mai puternic brăzdată de accidentele temporalității, pe atît miezul său e mai clar orientat spre absolut. Aceasta pare a fi ideea călăuzitoare a lui Marin Bucur: „B. Fundoianu este un poet mai degrabă al adorației decît al invocației și al confruntării. În tradiția culturii sale străvechi, fundamentînd cultura umană a celor două milenii, B. Fundoianu *cîntă* prin poezie putința de a vorbi și a se apropia de absolut". La prima vedere, poetul aspiră, în virtutea unui imbold ancestral, la o deschidere în spațiu, la ieșire în aer liber, la soare, din claustrarea umbroasă a unui cartier impus, a ghettoului. În fond, năzuința sa e mai ambițioasă, corespunzînd unei deschideri în timp, care să capteze efluviile biblice: „Poetul *Privelîștilor* are lîngă el *Cîntarea Cîntărilor*, ca o sumă de poezie a patriarhalității lumii, o carte: « tînără, în care cîntă fornicația veselă și rîde chipul cioplit al lui Baal »". „Poeții săi preferați sînt cei ai „bucuriei pămîntului" precum Francis Jammes, ai „refugiului în timpul etern al Cuvîntului" precum Paul Claudel, ai „valorii cuvîntului" instituționalizat precum Mallarmé și Valéry. Un clasicism întemeiat pe arhetipuri, pe conceptul de sacralitate a poeziei, pe solemnitatea oficierii, se face simțit în concepția lui Fundoianu, opus „mizeriei moderniste", „degenerării", nihilismului. Un clasicism compensator, egal cu nălucirea unui „paradis pierdut", reprezentînd idealul în numele căruia vitupereacă împotriva „poeziei moarte": „Versul a degenerat într-o profesiune mecanică și de lux, ordinea a devenit măsură de uniformizat costumele literare, sentimentalitatea a alunecat spre mania teatralismului sentimental, iar simbolismul a agitat ideea de libertate și de imperfecție pînă la anarhie și urît". Sînt cuvintele prin care exegetul parafrazează credința poetului, identificîndu-se, simpatetic, cu timbrul vocii lui. Acesta să fie autenticul Fundoianu? Neîndoios, Marin Bucur surprinde cîteva trăsături ale poeticii lui, pe care le organizează în direcția unei demonstrații unitare. Evoluția dizarmoniei către armonie reprezintă un proces plauzibil, la care participă nu numai conștiința poetului, ci și subconștientul său (colectiv), sub forma evocării, din ce în ce mai vibrante, a „unui spațiu integrat vechilor teritorii ale înțelepciunilor hasidice, unde o lume hăituită de istoria exilului ei milenar

s-a orînduit ca o lume de țară, cu rosturile locului, avînd alături cîmpul și ogorul de arat, carul cu boi și pășunea pentru cireadă". Așadar un amestec de exotism și topos autohton, o „îngemănare" de geneze și vechimi felurite. În totul, o perspectivă inteligent exploatată, convingătoare la nivelul de ipoteză critică. Dar, ne întrebăm, nu s-ar putea psihanaliza la fel de convingător, pe un montaj de citate la fel doveditoare, polul opus, cel al crizei, al sfîșierii, al eclipsei? Nu s-ar putea proba *contrariul* tezei pe care am rezumat-o? Ori, cel puțin, nu s-ar putea găsi o interferență între cele două soluții categorice? Precum orice creator profund, autorul *Priveliștilor* e axiomatic în pluralitatea alcătuirii sale.

Un studiu despre romantismul românesc (Elena Tacciu)

1. Reputată specialistă în romantism, Elena Tacciu ne oferă o voluminoasă lucrare de sinteză *(Romantismul românesc*, vol. I, Ed. Minerva, 1982), a cărei „temeritate“ar consta (scrupul graţios) nu în caracterul său intrinsec, ci în faptul că succede studiile lui D. Popovici, Edgar Papu, Paul Cornea ca şi „zecile de monografii dedicate romanticilor şi postromanticilor români“. Autoarea e o savantă lileală, fără ostentaţie, însă plină de rîvnă, fără ascuţişuri individualiste, însă cu o ambiţie subcutanată, fără tentaţii polemice, însă cu o obstinaţie a stabilirii „adevărului“ pînă în cele mai modeste componente ale acestuia. Începînd cu reverenţe şi cu politeţuri, demersul său vădeşte acea fermitate suavă a musculaturii de dansatoare ori gimnastă. În afara unui orgoliu declarat, ea aspiră a cunoaşte „totul“, a manipula un fişier „complet“. Cu ani în urmă, va fi semănat cu vreuna din acele tinere exaltat-studioase, la răscrucea dintre sublimitate şi naivitate, evocate cu ironică tandreţe în *Memoriile* lui E. Lovinescu. Ceea ce va fi fost în conştiinţa sa himeră s-a risipit. Elena Tacciu s-a angajat într-o activitate pozitivă, substanţializată în studii de o indenegabilă semnificaţie. Studii de tip universitar, am zice, dar cu o personalizare ce le injectează în nervuri o frenezie a informaţiei, precum o ridicare la putere a tipului de percepţie feminin. O discret nervoasă „fiziologie“ se strecoară între gesturile laborioase, „teh-

nice". Dovedindu-și sieși la fiecare pas cu cîte dificultăți e nevoită a se confrunta, are satisfacția dominării lor prin luciditatea ce le prefiră voluptuos, spre a fixa (în văzul nostru) „strategia critică". Iată reflecția cu multiple fațete ca un ochi de insectă a cercetătoarei: „Stufoasa bibliografie eminescologică pare încă unul în seria argumentelor, ca să nu mai vorbim despre Istoriile literare care vin să se adauge listei. Cu toate acestea, argumente pentru o nouă abordare există, și ele sînt sincrone emergenței europene în exegeza curentului. Aici se situează reexaminăriile lui René Wellek, analizele lui Jean-Pierre Richard care i-a supus pe romanticii francezi criticii arhetipale, sau o antologie de exegeze precum *English Romantic Poets* (1960). Motivul acestei emergențe este, probabil, pe lîngă reevaluările pe care clasicizarea le reclamă astăzi, conștiința mai acută a spațiului romantic ca geneză a tuturor ipostazelor estetice contemporane, simbolism, sămănătorism la noi, expresionism, surrealism, geneză a tuturor temelor și motivelor, a tuturor atitudinilor eului liric. Așa se face că de fiecare dată reconsiderarea unui romantism național implică prezentul literaturii (în primul rînd acela al poeziei), văzut ca efect mediat, dar și acea tranziență *din astăzi spre ieri* în lumina ideilor lui T. S. Eliot". Un instinct de conservare o impulsionează către necurmate integrări, către cît mai îmbelșugate „depozitări" de teme și metode, de perspective și date. Asemeni unei furnici, cară, cu o hărnicie insondabilă, poveri de tot felul întru slava mușuroiului său istoric. Metoda clasică a acumulării monografice care ar putea fi „ameliorată", sincronismul în accepția lui E. Lovinescu, diacronia astfel cum au preconizat-o Gérard Genette în *Poétique et histoire (Figures)* sau Erwin Panofsky în exegezele sale, motivația socio-culturală „defrișată" în „monografia fundamentală" a lui Paul Cornea, o „antropologie romantică" informată de „arhetipul Revoluției Franceze", eroul romantic dedus din Thomas Carlyle și dominat de două ilustre modele (Napoléon și Byron), „orizontul de așteptare" *(Erwartungshorizont)* din terminologia lui H.-R. Jauss, tricotomia definită de Wellek drept „o poetică a naturii, a lirismului și a stilului (metaforă, simbol, mit)", o largă gamă de „modele" urcînd de la romanticii „seriilor" franceză, germană, engleză pînă la „hermeneutica ezoterică" a Bibliei și la doctrinele inițiatice precreștine, la platonism și pitagorism, constituie doar o parte din elementele cu care operează Elena Tacciu, mereu curioasă și insesi-

zabil alertată de a nu-i fi scăpat ceva, cu antenele înălțate în cele patru zări. De pe banda rulantă a progresului disciplinei sînt preluate mereu elemente noi, pînă în ultima clipă a redactării. Cochetăria autoarei e de a arbora o ținută *à la page*. Nu avem a face, totuși, cu o lucrare aridă, pe care o parcurgi din strictă obligație informațională. Elena Tacciu are intuiția de a decupa chestiuni de interes special, cum sînt cele legate de „tipologia convergentă a eroilor", cu (precum se autocomentează) „corespondențe fascinante", tipologie în cadrul căreia se distinge „revoluționarul de la 1848", considerat drept un „extravertit", de o „emotivitate hipertrofică", lăcrămoasă, declanșată de „stimuli majori" dar și „minori", avînd gustul conjurațiilor, al „cabalelor universale", al „fatalităților insurmontabile", al „maladiilor fatale", îmbinînd „complexul regalității", cu plăcerea discursului și a „jurnalismului dezlănțuit". În asemenea însemnări, interesul față de substanța psihică dă paginii un aspect de hartă în relief. Bălcescu e insolit considerat prin prisma americancei Susan Sontag, care a investigat ftizia ca „mit al epocii romantice": „... mitologia ftiziei marchează individual atît prin alternări ale activității febrile și ale lîncezelii, cît și prin melancolie atroce (...) În ceea ce îl privește pe Bălcescu-erou romantic, noblețea bolii îl face s-o mărturisească în pofida sobrietății, a discreției sale genuine". Fotografia lui Eminescu de la începutul decrepitudinii e adnotată cu fior: „Ochii și-au păstrat numai deprinderea de a privi, nu și de a *vedea*, gura statuară a devenit căzută, moale și flască, bărbia în schimb, sediul instinctualității, s-a îngreunat rotunjindu-se. A dispărut elanul titanic al frunții, iar gîtul poartă în virtutea inerției o figură frumoasă, lățită și placidă". Iar bardul *Nopții de decembrie* e definit spectaculos-inteligent: „... Macedonski este un Byron lipsit de un Missolonghi, adîncindu-și și cultivîndu-și sentimentul damnării devenit în cele din urmă organic". Privirea exegetei se ascute uneori prin savoarea deconspirării intimităților, în stil rece, disimulat (de reținut cristalizarea lăuntrică, auster-licențioasă a frazei): „Eroul reprimat sever în favoarea vocației nu va fi fost absent, dovadă notații incidentale despre «lenjerese» ispititoare din anume mahalale moldovenești, accesibile teribililor studenți, iar expresia paradoxală a refuzului de odinioară poate fi introducerea uniformei obligatorii pentru dăscălițe de Iorga, ministru al Instrucțiunii". Reproșul pe care îl putem aduce unei atît de temeinice și atracțioase cărți privește (așa

cum se petrece adesea în asemenea cazuri) o extensie exagerată a sferei interesului său, identificînd romantismul cu ceea ce Gaëtan Picon numea „sentimentul pur al existenței eului". Dar în felul acesta orice act liric, orice accent pitoresc ori extravagant, orice năzuință spre „opera totală", sînt automat expropriate de către... romantism. *Est modus in rebus, sunt certi denique fines.* Autoarea ar trebui să ia măsuri pentru a împiedica inflația temei sale.

2. Al doilea volum al amplului studiu pe care Elena Tacciu îl închină romantismului nostru (*Romantismul românesc. Un studiu al arhetipurilor*, Ed. Minerva, 1985) are în vedere „un model al spațialității", efect al activității structurante a eului creator, „pe o anume treaptă istorică". Dacă în volumul dintîi psihosociologia și poetica romantismului autohton au fost stabilite prin paradigme antropologice și estetice, aci imaginarul în chestiune e înfățișat prin prisma *topophiliei*, a iubirii pentru anume locuri, selectate de reveria romantică: „Principiul teoretic al studiului de față a pornit, prin urmare, de la subiectivizarea și simbolizarea concretului spațial pînă la deducția coerentă a unui *model*, acela al lumii romantice constituit prin interferarea formelor reveriei materiale". Reperele teoretice, afișate cu satisfacția atentei lor asimilări, sînt Ernst Cassirer, Gaston Bachelard, Mircea Eliade, Paul Diel, Tzvetan Todorov, iar pe tărîm românesc Lucian Blaga, Andrei Pleșu, Gabriel Liiceanu. Cercetarea astfel concepută e nu numai foarte rezonabilă, ci și necesară pentru o vizionare pe dinăuntru a romantismului, în numele unei „cosmobiologii" a eului (G. Gusdorf), ce ne îngăduie a analiza chipurile în care „lumea, firea, natura devine corpul, organismul manifest al eului absolut": „Dacă precizăm că ne referim la eul creator (anonim mitopoetic sau individual-literar), cu atît mai limpede ne apare nevoia sa de a se cufunda în corporalitate spre a-i transcende sensurile". Din precizările autoarei, ne oprim la două, una cu privire la obiectul cercetării, iar cealaltă referitoare la metoda ei. Raza investigației apare extinsă pînă la contemporanii noștri, din încredințarea că s-ar manifesta „o relație de principiu dintre esența istorică a romantismului și permanența acestuia ca «stare de spirit»", idee împărtășită și de către Tudor Vianu. Desigur, aci se poate discuta dacă există o armonizare satisfăcătoare între tomul inițial, în care a fost elucidată „premisa

genetică" a curentului, deci diacronia lui consacrată, și cel de față, în care se înscrie „istoricul *semnului*, încărcat cu ideologia mișcărilor postromantice (simbolismul, sămănătorismul, expresionismul, avangarda)". „Cariera temelor simbolice" ale romantismului poate fi limitată, evident, la epoca 1830—1890 ori urmărită pînă în zilele noastre, ca o „subiectivizare simbolică a lumii", înțeleasă drept „monadă proteică". Chiar dacă se ivește riscul unui „romantism *sans rivages*", a doua formulă își are îndreptățirea sa. Ne place să desluşim într-însa un reflex al avîntului, al deschiderii, al „generozității"... romantice. Elena Tacciu prezintă acea contaminare a temei, care-i permite a o trata cu un tenace elan constructiv, cu un abandon în sensurile ei simpatetice. O candidă tentație a totalității, a „totalului fluent" de care vorbea Vianu, o împinge către un „Cosmoid semnificant", către o „structură coerentă, monadică" în ordinea exegetică. După modelul obiectului, aspiră la o „rotunjire" a lucrării sale, la o includere a tuturor perspectivelor la îndemînă, precum o viziune „a eternei tranziențe și metamorfoze". În acest mod, configurarea spațiului hermeneutic ascultă sugestia spațiului romantic ca atare, restituit în năzuința sa spre globalitatea diversificată, prin „conștiența și inconștiența" subiectului, „în forme simbolice". A doua precizare se raportează la sursele ideatice ale lucrării. Deosebindu-se de ipostaza autoarei volumului *Eminescu Poezia elementelor* (1979), unde declară a fi procedat „cu bună știință" la o lectură a universului eminescian prin grila lui Bachelard, actuala Elena Tacciu ne atrage atenția că „de astă dată am restructurat formele spațiului în funcție de semnificant (punctele cardinale, dinamica vertical/orizontal) și nicidecum de criteriul epistemologului francez". „Restructurare" ce ia în seamă contribuțiile mitografice ale unor Freud, Jung, Mircea Eliade etc., inovînd, totodată, personal în marginea lor, „dovadă embleme inserate de noi ca stepa, deșertul, valea, Bosforul, Delta, pe lîngă întreaga secțiune de *Forme arhitecturale*. Criteriul elementelor, vede oricine, a fost înlocuit prin repere ale spațialității atît naturală, cît și artizanală". După ce am parcurs acest îndeajuns de minuțios preambul (ținînd și de o meticulozitate feminină, de o ambițioasă dorință de delimitare, ce explică și unele săgeți polemice, v. p. 12—13), ne dăm seama că propozițiile sale au un caracter pe deplin funcțional. Intenția autoarei de a îmbrățișa o materie cît mai bogată, de a o „epuiza", nu duce la divagație, la aproximații, la risi-

pire, asociindu-se cu o strictă disciplină a colectării de date, a examenului, a demonstrației și a expresiei. O concentrare, o gravitate, o eficiență specifică demersul istoricului literar, mobilizat interior, clipă de clipă, ca și cum ar conduce, ireproșabil, o mașinărie complicată. Nimic la voia întîmplării, totul fișat, sortat, organizat pe liniile unei concepții clare, în parte descriptive, în parte interpretative. Fără un exagerat balans speculativ, ce ar amenința eșafodajul logic articulat, pe un plan modern-universitar, materialul își transcende condiția percepției primare prin acuratețea proiecțiilor sale pe un ecran doctrinar bine precizat. Rezultatul e o imagine „altfel" asupra poeților noștri, împrospătată de contactul cu „metoda", niciodată pedantă, seacă. Iată limbajul în care e tratat bardul de la Mircești: „*Vasile Alecsandri* poate fi definit printr-o dinamică bipolară a imaginarului. Nordul fiind reprezentat de hivernalul autohton cu viscole învîrtejind întinderile, iar Sudul prin marea caldă, Mediterana și Bosforul, deseori nominalizat. Astfel calorismul extremelor, acceptîndu-le pe amîndouă, exaltă în virtutea naturii umorale a poetului, materia feminină, ocrotitoare prin solaritate". Sau această plină de interes, în noutatea ei „tehnică", paralelă între autorul *Luceafărului* și cel al *Nopții de decembrie*: „Cele două reverii ale deșertului, eminesciană și macedonskiană, potențează acest element al topophiliei exotic-romantice, deșertul, prin tensiunea faustică a spiritualizării. Nocturnul nordic eminescian, dar și solarul exacerbat, în cele din urmă regresiv și la Macedonski, devin emblematice pentru bogăția imaginarului românesc în etapa de vîrf a poeticii sale romantice". Sau următoarele aprecieri, care găsesc un resort al extazului, asupra lui Emil Botta: „Celebrînd ca Novalis «logodnica noapte», *Emil Botta*, neoromanticul transfiguratòr al poeziei contemporane, trăiește străbătut de otrăvuri lunare ca obsesii ale imanenței. (...) Se poate conchide că lumina multiplicată a firmamentului, stelele, nu reprezintă în romantismul românesc atît o «meraviglia» a scenografiei uraniene, cît o emblemă (corporală, ipostazată) a omologiei uman /cosmic". De remarcat prezența unor rezerve „din mers", punctate, iarăși feminin, cu ajutorul unor fine împunsături de ac. Textul analizei devine astfel, pe mici suprafețe, un prilej al judecății de valoare sau al exactității repuse în drepturi: „Cu toate acestea, *Nicolae Iorga*, crescut în spiritul poeziei eminesciene, nu rezistă tentației de a invoca templul egiptean după *Egipe*

tul prototipal. Recunoaştem nu doar epitete eminesciene, dar şi topica poetului naţional, în pofida insistenţei parnasiene asupra detaliului". Uneori, cîte un semn de exclamaţie ori causticul *sic* înviorează expunerea, precum indicii fugare, însă grăitoare ale spiritului critic vigilent la diverse nivele: „*C. Negruzzi* va compara astfel împrejurimile Tîrgului-Frumos cu peisajul helvetic (!)....". Ori: „... în fine, un palat precum se poate vedea pînă acum la Nürenberg, însă numai acolo (sic!)". Încă înainte de a fi isprăvită, căci ni se vesteşte un al treilea volum, cercetarea Elenei Tacciu dedicată romantismului românesc se înfăţişează drept una dintre cele mai solide înfăptuiri ale istoriei noastre literare din ultimii ani, posedînd „o dublă justificare, temperamental-estetică", pentru a o parafraza pe autoarea ce iese din cînd în cînd, la vedere, precum un regizor înfrigurat şi curios, din culisele grandioasei sale montări.

3. Concepţia Elenei Tacciu asupra romantismului e una pusă sub semnul categorialului. Nu atît trăsăturile istoriei o atrag, cît cele ale arhetipului, neschimbătoare, „eterne". Dacă romantismul introduce simţul timpului fluent, istoricitatea, putem constata că perspectiva autoarei e paradoxal clasică, interesată, ca orice sincronie, de structuri. De fapt, e vorba mai curînd de un compromis între spiritul sincronic şi cel diacronic, acesta din urmă prezent în bogata materie ilustrativă a ideilor prin prisma cărora e analizat romantismul. Fenomenul romantic apare conceput ca un *eon*, termen propriu neoplatonicilor alexandrini şi urmaşilor lor moderni, care asociază nota de permanenţă cu cea de istoricitate. E o structuralizare ce, tolerînd manifestarea în materie temporală, se bizuie pe o concepţie emanatistă, întrucît proiecţia în timp a eonului e o pură emanaţie a unei categorii spirituale. Un posibil model al lucrării ar putea fi socotită faimoasa carte a lui Eugenio d'Ors, *Lo Barroco* (1935). Elena Tacciu vede romantismul ca pe un „mare destin", înzestrat cu atribute imperiale: „nevoia manifestă a Operei, a spiritualităţii dar şi a personalităţii în acelaşi timp". Socotind că literatura noastră „îşi conştientizează existenţa" graţie mentalităţii şi poeticii acestui curent, îi anexează cu lejeritate teritorii vaste, o veritabilă deltă luxuriantă, în care se oglindeşte coordonata lui interioară, imuabilă: „Niciodată exterior acestei istorii, romantismul s-a implicat în marele ei destin,

forînd în adînc albii *altfel* denumite la vărsare. Dar cine călătorește în susul rîului, la izvoare, va recunoaște totdeauna spațiul său originar, generos, subzistînd în raporturi dialectice, nelipsite de tensiune cu ipostaze contemporane precum simbolismul, expresionismul, existențialismul, suprarealismul, iar pe de altă parte cu cele mai tradiționale formule ale poeticii românești, precum sămănătorismul sau « gîndirismul »". Controversabilă din punct de vedere strict istoric, teza își poate afla justificări din punct de vedere tipologic. Intuit ca o „Monadă organică, deschisă", fenomenul romantic e urmărit printr-o strategie arhetipală, care n-ar da dovadă de consecvență dacă s-ar intimida în fața etichetelor de istorie literară propriu-zisă, a parcelărilor cronologice ori secundar-doctrinare, mai mult ori mai puțin fortuite. Să reamintim că vol. I al *Romantismului românesc* a operat abordarea psihosociologică a curentului, elucidînd raporturile factorului social cu viziunea titaniană, demonic-luciferică, născătoare a Eroului romantic, stăpînit de vocația aventurii, a Erosului frenetic și a morții mitice, ilustrînd spiritul faustic, emoționalul, lupta pe baricade, exilul, ziaristica, dar și nevoia tiranică a Operei cu majusculă, a cărei neîmplinire e dureros clamată. În același loc e studiată interacțiunea cultural-estetică dintre literatura română și modelele europene ale epocii, răspunzînd totodată intenției autoarei de a face lectura romantică a literaturii populare și a documentului. Vol. II e consacrat topohiliei, adică formelor simbolice ale spațiului, acelor reverii ale materiei cărora poeții noștri le-au conferit o semnificație în context cosmologic. Cercetarea e recunoscută a fi „*parțial* bachelardiană", cu sublinierea orgolioasă a cuvîntului parțial, spre a atrage atenția și asupra altor surse teoretice, în afară de cea dominantă, ca și asupra contribuției personale. În fine, vol. III (Ed. Minerva, 1987), de care ne ocupăm în rîndurile de față, e închinat unei reconstituiri a „mythistoriei" și a „caracterelor" ce o populează, precum și retoricii romantice. Mythistoria reprezintă un termen împrumutat din *Cursul întreg de poesie generale* al lui Ion Heliade Rădulescu, termen căruia autoarea i-a lărgit conotația, după cum ne încredințează, „în sensul cultului generic pentru origini". Modelul temporal al romantismului autohton se revendică de la un istorism heraclitian, adică de la un mod „de a vedea natura și civilizațiile în procesualitatea lor necontenită, conjugînd un idealism spiritualist cu dialectica". Imaginea lumii ca devenire e una din achizi-

ţiile filosofiei romantice, prezentă în sistemele lui Schelling şi Hegel, preludînd evoluţionismul ştiinţific modern. Pe de altă parte, principiile herderian şi schopenhauerian vizează o decădere ciclică a umanităţii, paralelă cu cea cosmologică, la rîndul său străbătută de mythistorie. Aspiraţia romanticilor spre originar are ca puncte de reper civilizaţiile mitice: Dacia, Ellada, Întemeierea principatelor, ca şi „entropiile frenetice" precum Bătălia şi Revoluţia. Elena Tacciu surprinde sinteza dintre obiectiv şi subiectiv, dintre cosmic şi social, într-o substanţă vizionară intrinsecă: „Această « mythistorie » obiectivă a civilizaţiilor şi momentelor subiectivizează timpul obîrşiilor, cufundînd într-un timp omogen materializări edenice solare sau lunare". Din unghiul metodei, remarcăm împletirea consideraţiilor ideatice (circularitatea sociologică, similară cu cea cosmică, din teoria lui Vico-Herder-Schopenhauer) cu poetica elementelor, divulgînd aceasta din urmă o apropiere sensibilă de textul analizat: „Sfîrşitul descendent al *istoriei* (profană acum, refuzîndu-şi mitul) coincide cu agonia cosmologiei şi a marilor elemente, inclusiv a duratei însăşi, devenită « cadavru ». Acvaticul genetic şi cald, semn al vieţii mythistorice în zenitul ei, va fi înlocuit prin figuri ale recelui mineral şi friabil, reziduuri ale incendiului universal". De remarcat însă şi o insistentă sondare a evoluţiei poeziei româneşti. Alături de reconstrucţia teoretic minuţioasă a arhetipurilor, cercetătoarea e interesată de chipul în care au luat naştere formele estetice, fructe ale unei combinatorii a imprevizibilului, semne textuale ale unui „suflet" romantic intermitent: „Cufundată într-o mythistorie onirică şi paralelă Daciei, va fi Ellada eminesciană într-o poetică apropiată de visul elenic al lui Keats, Goethe, — *Faust* (II) sau Hölderlin. Zeii şi nimfele organic-dionisiace, erosul cosmic, acvatic, euforia muzicală a naturii selenare, « noaptea dumbrăvană », « marea cerului cea liniştită » fixează o lume a prezentului etern. Macedonski adînceşte tocmai filonul dionisiac romantic — îmbogăţindu-l cu senzualismul gidian *(Thalassa)* ca şi în poeme aferente străbătute de pulsiuni panice. Alteori clasicitatea elenă se va interfera cu romantismul estetic *(Noaptea de mai)*. Ellada interbelică (eventual expresionistă) va adînci romantismul dionisiac la Lucian Blaga, succesor al mythistoriei romantice". Consideraţii la fel de interesante sînt închinate „eroilor mythistoriei", aflaţi totdeauna într-un punct critic, marcaţi de o conştiinţă limită a unicităţii, degajînd o fascinaţie demonică. Despre „stilul

romantic" ni se arată că, în concordanță cu ontologia corespunzătoare, cultivă concretul generator de sens, maniera simbolică, devierea drept o condiție a intranzivității, proteismul, etc. Considerăm că *Romantismul românesc* al Elenei Tacciu, încheiat la ora de față, constituie un studiu de referință al istoriei noastre literare. Ne surprinde, prin urmare, interesul scăzut, uneori pînă aproape de tăcere, cu care l-au întîmpinat condeiele critice.

Monografia unui mit (Ion Bălu)

Poet-mit, anunțînd pe un altul ce s-a ivit la scurt timp după dramatica-i stingere, Nicolae Labiș solicită atenția deopotrivă a criticului și a biografului, căci existența sa umană meteorică reprezintă o paradigmă de tip romantic a operei, atita cită s-a înfăptuit, și nu invers. Îl privim aproape reflex de pe poziția existențială, căutînd a-i găsi în texte explicații, justificări, dar mai presus de toate *semne*, într-o semiotică ce tinde spre o sentimentalizare în chiar procesul descifrării ei. Un suspin, o lacrimă cad în cea mai bună tradiție romantică și în cea mai bună conduită romanțioasă pe paginile sale ce au dobîndit o mare popularitate, așa cum se cuvenea (codul poeticii se întilnește aci cu unul, imprescriptibil, al manierelor sentimentale, susținîndu-se reciproc). Autorul *Primelor iubiri* semnifică ceva mai mult decît viața pur și simplu: o condensare a ei, mistuitoare și spectaculoasă, capabilă a se exprima prin simbolul piric, căci, după cum arată Bachelard, „dacă tot ce se schimbă lent se explică prin viață, tot ceea ce se modifică repede se justifică prin foc". Nu întîmplător, frenezia focului îi străbate stihurile, în numeroase ipostaze dintre care e suficient s-o amintim pe cea moral-civică: „Cei ce nu ard dezlănțuiți ca noi/ În flăcările noastre se destramă". Trecerea poetului, sub forma unei accelerații nebune, peste fazele formării (se poate spune că „a ars etapele" la propriu), apoi trecerea sa brutal de prematură la neființă constituie

o combustie, sesizată ca atare de către cei ce l-au cunoscut, cu, din capul locului, fiorul presentimentului unui deznodămînt apropiat. Iată cum îl vedea Mihai Gafița: „Copilul din munte care era — a receptat cu o sensibilitate extrem de acută ceea ce i s-a oferit și anumite resorturi ale structurii lui, suprasolicitate, au început să funcționeze în ritmuri care nu puteau să dureze“. Firesc, Ion Bălu, în monografia sa *Nicolae Labiș* (Ed. Albatros, 1982), îi recompune ciclul biografic din elementele „precocității“, ale prodigiozității, ale uimirii cu alte cuvinte, pe care o producea în conștiința martorilor și care era în măsură a-l impune fulgerător: „Părinții își amintesc că fiul lor începuse să scrie versuri și povestioare îndată după terminarea clasei I primare. În 1943, la opt ani, compusese « prima poezie » intitulată « cu o naivitate tragică » *S-a întors Vasilică din război !*“. Sau: „Numeroase sînt mărturiile ce atestă facultatea de improvizație a copilului, în prezența altor persoane. Cînd verii săi veneau în vizită, camera lui Nicolae « se transforma în scenă, unde se recita, se cînta, se juca teatru »“. Sau: „Asemenea lui G. Coșbuc, Nicolae Labiș compunea, la rugămințile fetelor din sat, scrisori pentru tinerii plecați în armată“. Sau: „... tînărul elev citea aproximativ ... patru-zeci de volume lunar, iar conspectele i se păreau a dezvălui « un spirit critic neobișnuit, cu diagnostice exacte și de multe ori în răspăr cu opiniile curente »“. Nu mai puțin, psihia copilului-minune se răsfrînge în forme comportamentale foarte supravegheate, trufașe, oarecum „demonice“, însă nu arogante, ci distilat-autoritare, de o tactică mătăsoasă, surprinzător de matură, tinzînd spre postura „protectoare“, așa cum l-am cunoscut noi înșine, la Școala de literatură Mihai Eminescu, în toamna lui 1954. Labiș avea aerul a se fi instalat în... viitor, într-o fază în care latențele sale au devenit creație închegată, definitorie, în care vîrsta reală a supus utopia timpului neîmplinit. Pe creștetul său putea fi surprinsă pîlpîirea echivocă a unei glorioIe. Sofisticat printr-o maturizare înainte de vreme, printr-o virilizare teatrală, ca într-un vicleim al perioadelor vieții (nu-i displăcea ținuta vestimentară șocantă, travestiul haiducesc ori chiar feminin: „... în 1955, îmbrăcat în haine femeiești, va parcurge drumul de la Școala de literatură, de pe bulevardul Kiseleff, nr. 10, la redacția « Gazetei literare », pe bulevardul Ana Ipătescu, nr. 15“), Labiș *juca* rolul Poetului, își încorpora în ființa-i plăpîndă imaginea pe care o făurise asupra acestuia. Mai în glumă, mai în serios (dar mai ales

în serios), obrăzarul Poetului era așezat pe un obraz fraged, menit a-l înlocui definitiv, a-l face uitat. Printr-un fel de altoi de personalitate ce și l-a aplicat cu o rece siguranță, urmărea a se transfigura, a-și înfăptui, într-un ritm insolit, idealul. „Seriozitatea" sa cu o notă de jactanță, provocatoare, avea, concomitent, ceva făcut și organic, amuzant și neliniștitor. Montajul de mărturii efectuat de exeget concordă în mare măsură cu propriile noastre amintiri: „Răsfrînt în privirile lui Lucian Raicu, aflat de asemenea în sală, Nicolae Labiș părea un « copil sigur de sine, plin de infatuare, încruntat și hotărît pe de o parte să-și sublinieze vîrsta spre a sugera în ochii tuturor extraordinara precocitate, iar pe de alta să și-o ascundă spre a evita cuvintele de alintare și de îmbărbătare potrivite unui copil dotat. . . ». Siguranța și fermitatea adolescentului aveau să fie îndată puse în evidență. Dan Deșliu, care conducea dezbaterile ca delegat al Uniunii Scriitorilor, ceru să-i fie adus, într-o pauză, Nicolae Labiș. Acesta, « în uimirea tuturor celor îngrămădiți să vadă și să audă, dădu o foarte țeapănă replică întrebărilor condescendente și sfaturilor încurajatoare ale confratelui bucureștean » (. . .) La festivitatea de închidere, frenetic aplaudat de asistență, Nicolae Labiș a recitat poezia-confesie *Fii dîrz și luptă, Nicolae!* Nici o emoție vizibilă nu se citea pe fața recitatorului. El părăsi scena triumfător și glacial". Dacă „spaima de oraș" pe care ar fi încercat-o junele Labiș, cu ocazia transplantării în capitală, ni se pare exagerată de către Ion Bălu, fiind mai mult un motiv livresc pe care l-a atins, decît o autentică criză a naturii sale ambițioase, dîrze, conciliatoare însă cu trăsăturile generale ale realului în care ținea a se integra („Îl înspăimîntau « înaltele blocuri » și plămînii obișnuiți cu aroma pajiștilor de munte respirau înfricoșați « pucioasa și fumul ». . ."), mult mai adevărate ne apar referirile cu privire la condițiile anormale ale epocii, mutilante pentru conștiința întregii generații ce se ridica atunci. Marasmul obsedantului deceniu e surprins în date exacte, revelatoare, deși sumare în caracterul lor constatativ, ce neîndoielnic vor trebui, mai devreme ori mai tîrziu, supuse unei analize, descompuse în multitudinea lor de particule malefice, studiate în efectul patologic al acestora, prelungit în timp, aidoma radiațiilor radioactive. Meritul lui Bălu e de a fi pus degetul pe rană, de a fi atins o suferință despre care, în ciuda aparențelor, nu s-a vorbit încă suficient: „. . . « revoluția culturală » a

deceniului al VI-lea nu putea oferi nimic substanțial cultivării unui talent autentic. Printr-un paradox specific proletcultismului, în primele rînduri ale vieții literare au fost trecuți « scriitori » care, pînă atunci, rămăseseră constant la periferia literaturii. Ierarhia valorilor fusese răsturnată. Al. Vlahuță, Ion Păun-Pincio, Th. Neculuță *(sic!)*. Tr. Demetrescu, A. Toma erau poeții zilei, obiect de studiu și cult. Marile valori exemplare ale literaturii naționale fuseseră, practic, oficial interzise". Ca și: „Între anii 1948—1952, din bibliotecile școlare și orășenești au fost scoase, prin epurări repetate, toate cărțile și periodicele apărute sub egida editurilor « burgheze » pînă la sfîrșitul anului 1947. Cînd nu au fost date integral la retopit, cărțile acestea au fost constituite într-un « fond documentar », la care elevii nu aveau acces". Unul din motivele „exemplarității" lui Labiș, ne este dat, desigur, și de capacitatea sa de a fi înfruntat atari circumstanțe, de a-și fi asigurat, în răspăr cu ele, accesul la o seamă de izvoare culturale, de a-și fi configurat un energic profil liric, mai mult ori mai puțin în dezacord cu „moda" literară a anilor '50. Atmosfera dezolantă ce domnea la faimoasa Școală de literatură, unde Labiș avea parte nu numai de admiratori, ci și de colegi „potrivnici", ce nu se dădeau înapoi de la calomnie, mistificare și delațiune, creîndu-i „un abia ascuns sentiment de insecuritate", e fixată în relatarea unei împrejurări grăitoare, congruentă cu o tristă experiență, în același loc și aproape în același timp, a subsemnatului: „Setea de cunoaștere, perfect legitimă în condițiile unui climat literar normal, părea în perioada aceea o erezie primejdioasă. A fost denunțat! În urma inspecțiilor inopinate în dormitoarele și în dulapurile elevilor, direcțiunea i-a confiscat lui Nicolae Labiș numeroase « cărți decadente » semnate de T. Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu ș.a. În februarie 1953, Nicolae Labiș « a fost pus în discuția colectivului » pentru « abateri grave de la morala și disciplina școlii ». Motivul discutării lui Nicolae Labiș a fost interesul prea constant arătat cărților esențiale ale spiritului uman; apoi, identic de gravă, a fost învinuirea de a-l fi vizitat pe T. Arghezi la Mărțișor". *O tempora! O mores!* am putea exclama, dacă am apela la un stil patetic! Preferăm însă a nota o anume ambiguitate a autorului *Luptei cu inerția*, care a adoptat, după cum apreciază monograful său, o „mască a prudenței", devenind, credem noi, într-un fel de-a adevăratelea prudent, căci recalcitranța sa nu era nelimitată, riscurile inconformismului pe care și le-a asumat nu mergeau pînă

la a-i bloca manifestarea, a-l izola complet de epocă. Păşind, uneori, pe muchia primejdiei, Labiş nu pierdea din vedere că „existenţa lui se integrase prea strîns, cu prea mult zgomot în lumea literară“, că anume concesii erau necesare pentru a nu da înapoi. Credinţa „în predestinarea lui“ l-a determinat a evita rebeliunea „titanică“ împotriva opresiunii dogmatice, înlocuită de o intermitentă hărţuire, de ambuscade ce nu-i periclitau cu totul situaţia. Protestul împotriva „scorpiilor“ denumite dogmatism, birocratism, necinste (sînt vorbele poetului însuşi), virulent în unele momente, se echilibra în altele cu un realism nativ, ţărănesc, cu o doză de adaptabilitate, de compromis la maniera vremii, de subordonare parţială la erezii, ca şi, evident, cu tăcerea asupra unor fenomene încă mai grave decît cele împotriva cărora a vituperat. Avansînd, sugerînd ori făcînd complementar posibile astfel de consideraţii, prima secţiune a cărţii lui Ion Bălu, închinată vieţii poetului, ni se prezintă onestă şi consistentă, un punct de reper pentru studiile ce vor urma.

Paginile ce se ocupă de operă, în schimb, dezamăgesc. Ion Bălu e, în cel mai bun caz, doar corect, neînstare a se ridica la „imaginaţia“ critică, la retrăirea poeziei în propriul său limbaj. Alcătuind cu hărnicie un „plan“, cu aparenţă exhaustivă, al materiei (vezi *Cuprinsul*), nelipsit de încercarea de a o interoga în direcţia „metodelor“ moderne („Obsesii arhetipale“, „Fascinaţia elementelor“), rămîne la stadiul unei cuminţenii cvasigenerale. Dincolo de pelicula subţire a unui „nou limbaj“ hermeneutic, respectă cu sfinţenie toate compartimentările tematice, toate tiparele propuse de şcoală. Frazele se mişcă monoton, previzibile în sensul şi în orînduirea lor, aidoma bilelor unui abac. Impresia e a unei potolite expuneri catedratice, cu remarci irefutabile pentru că reprezintă locuri comune: „Din instinct, Nicolae Labiş foloseşte substantive construite prin sufixe diminutivale; ele micşorează dimensiunile fiinţelor şi lucrurilor sugerînd compasiunea şi duioşia“. Ca şi: „Ieşită din comun este tenacitatea cu care promovează mlădiţele unor fascinante idealuri“. Ca şi: „Printre multele voci « poetice » ale anilor 1950—1953, glasul lui Nicolae Labiş răsună încărcat de sinceritate“. Cine poate pune la îndoială astfel de afirmaţii, cine poate vedea în ele un progres critic? Lucrarea banalului, silenţioasă cum un nor de molii, erodează cuvintele şi „ideile“. Măruntul conspect „ca la tablă“ e folosit pe scară largă: „În *Munca voluntară*, relatează entuziasta împădurire a unui deal golaş de către

tinerii utemiști; *Manifestație* exemplifică tema luptei pentru pace prin imaginea copiilor de grădiniță defilînd cu prilejul festivității de 1 Mai; *Gazeta de stradă* înfățișează aspectele luptei de clasă în lumea rurală; freamătul constructiv al satului este surprins în *Deputatul*...". Ca și „rezumatul": „Afară « era o căldură de iad », în hruba podgoriei, « răcorile beznei » și într-un freamăt dionisiac, poetul privește « două glesne-n adînc » și « plînsetul vinului curs în căldări »". Cîteodată, cu concursul unor citate din texte diferite, în chip de colaj: „ « Înarmat » cu credințele copilăriei, « cu îndîrjirea păstrată — cuțit între dinți » *(Biografic)*, adăugind lîngă iubirea inocentă « ura ca un scut » *(Maturizare)* arderea patetică, în care mintea e « arc » și ideile « săgeți » *(Am iubit)*, poetul se privește în apele oglinzii: « ... același mi-i chipul/ Și buzele groase tăiate ca-n lemn./ Pe pavăza frunții văd bine că nimeni/ N-a scris, încă nu, nici un semn » *(Fior)* ...". Scriitura cunoaște o falsă înaripare, prin precipitarea termenilor „ideatici", de fapt de factură ziaristică. Prin amestecul cu un sunet de grandoare și decizie, evident, fără vreo acoperire sensibilă, natura lîncedă (tautologică) a comentariului devine și mai acuzată: „Planurile temporale, dramele epocii, transformările revoluționare își trimit sincretic reflexele în conștiință, luminînd pe multiple fațete maturitatea alegerii, a deciziei, a variantei de acțiune. Tocmai în această selectare se află actul generator al personalității labișiene. Decizia neagă și depășește procesul alegerii, dînd cale liberă acțiunii. Poetul are sentimentul dăruirii conștiente, a corelării manifestărilor individuale cu acțiunea colectivă practică de transformare revoluționară a societății". O tentativă de situare în serie estetică, e vădit inadecvată, diletantă: „Așa cum în artele plastice întîlnim pictori fascinați de peisajele acvatice, J. B. Corot, W. Turner, I. Țuculescu, în versurile lui Nicolae Labiș există un lirism al apei, care conturează eul poetic dintr-o nouă perspectivă". O mențiune aparte se cade unor presupuneri prin nimic îndreptățite, imixtiuni în procesul de formare a eului liric, frizînd puerilitatea. Lumii fenomenale, intrînd în percepția noastră comună, i se substituie, dintr-un unghi atribuit poetului, cea a ficțiunii estetice, cu un rol elementar-inițiator, de alfabetizare, greu de admis. Intervine în felul acesta o neintenționată nuanță de umor: „Atracția spre elemente a lui Nicolae Labiș este o constantă a zestrei lui imaginare, dar nu este exclus ca, inițial, fascinația să fi fost declanșată de lectura operei sadoveniene. Tînărul

poet nu se poate să nu fi observat feluritele ipostaze concrete sub care Mihail Sadoveanu înfățișa, să zicem, apa: izvorul, pîraiele, rîul, apa din scocul morii, a fluviului Dunărea, ploaia, lapovița, zăpada". În mod similar, percepției lirice directe îi ia locul intermediarul exegetic, ca și cum autorul *Primelor iubiri* ar fi fost un... afon al lecturii de poezie. Gafa e amplificată de faptul că e pus în chestiune însuși Eminescu: „Viziunile hivernale — cu atît mai neașteptate cu cît pădurea este surprinsă într-o vară fierbinte — sînt de asemenea eminesciene. Este îndoielnic să le fi sesizat singur în poezia și proza eminesciană (sic!). Mai probabil să i le fi revelat G. Călinescu în capitolul despre poetul național din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*...". Orice s-ar spune, bizară deducție! În sfîrșit, unele propoziții nu ni se par străine de ilogism: „Acest proces interior se bazează în esență pe două coordonate fundamentale: contactul cu literatura lumii contemporane și cunoașterea literaturii naționale și universale" *(sic!)*. „Cercetarea" creației lui Labiș ar fi putut fi însoțită și de urmărirea ecourilor ce le-a avut în lirica românească a anilor '50—'60, cînd a declanșat o veritabilă epidemie, de care n-au fost feriți nici cîțiva reprezentanți notorii ai așa-zisei generații '60, ce s-au scuturat însă curînd de această imitație, apucînd pe alte căi. În temeiul a ceea ce se credea pe atunci a fi principala virtute a liricii labișiene, s-a făcut uz și abuz de sintagma „poezie de idei", cu ajutorul căreia a fost nu o dată „premiat" chiar productul epigonic... Cu aceste calități și cu aceste scăderi (ce nu sînt nici pe departe singulare în faza actuală a „monografiei" indigene, pe care, în inventiva sa maliție, Cornel Regman o vede frecvent legată de „un termen contabilicesc, *report*"), scrierea lui Ion Bălu despre Nicolae Labiș își are rostul său, de ordinul perpetuării mitului în masa de cititori, prin „raționalizare". Ea instruiește și clarifică la un nivel mediu, ca o lecție dilatată, ale cărei mici erori se pierd în faldurii solemnității, ale cărei grele poncifuri se topesc parțial în căldura bunei-credințe in-formative.

Între poietică și poetică (Irina Mavrodin)

Poetă, eseistă, traducătoare, Irina Mavrodin e o personalitate ale cărei activități ne apar polarizate de o conștientizare a literaturii, de strădania asiduă a articulării unei „epistemologii a scriiturii", spre a-i relua un concept din volumul *Poietică și poetică* (Ed. Univers, 1982). Propunîndu-și a diferenția și totodată a asocia poietica, adică „acțiunea prin care este instaurată opera", și poetica, adică „spunerea despre acțiunea prin care este instaurată opera", înțelege a se întemeia pe o interioritate a experienței „teoreticianului și criticului literar care este scriitorul însuși" în cursul procesului de „instaurare" a creației, proces „discursivizat" de chiar cel ce participă la el. Sau, fără ocol raportîndu-se la sine: „E un mod de a mărturisi că propriile noastre cărți de pînă acum (...) intră în dialog cu cele spuse în această carte, către care, pe multiple căi, ne-au dus". Poietica, ni se arată, se ivește pe tărîmul literaturii franceze, încă în secolul al XIX-lea, în care, potrivit părerii lui Roland Barthes, se manifestă, în creația lui Stendhal și a lui Flaubert, cele dintîi simptome ale unei rupturi ce se produce între „scriitura burgheză" (tradițională) și o „nouă scriitură", vestind „noile scriituri" ale veacului nostru. Ruptură, în fond, între „oralitate" și „conceptualitate", fenomenul e desemnat de o terminologie diversă, cu alcătuire antinomică, precum scriitura de tip „reprezentativ" („mimetic") și cea „producătoare de sensuri", scriitura de tip

„lizibil" și cea de tip „scriptibil". Dar actul de naștere al noii „științe" *(sic!)* l-ar reprezenta eseul lui Paul Valéry *(Introduction à la poétique*, 1938), care simte nevoia a crea un al treilea termen (pe lîngă poetică și estetică), pentru a distinge *structura* poetică a operei ca atare, *producerea* ei de către un autor și *consumarea* ei de către cititor (cuvinte, după cum vedem, extrapolate din sfera științelor economice). Pentru a lămuri mai bine situația, iată schema celor trei nivele, cu punctul de plecare în Valéry: „1. *nivelul poietic* (nivelul procesului de producere a mesajului de către artist, nivel la care — după Passeron — între artist și opera pe cale de a se face se instaurează o relație specifică) 2. *nivelul poetic* (nivelul mesajului însuși — în sensul jakobsonian al termenului — numit de către unii autori și nivelul neutru sau material; este ceea ce numim *opera ca atare*) 3. *nivelul estetic* (în terminologia lui Passeron, *estetic*; este nivelul procesului de percepere și de receptare a mesajului)". Menționăm, cu titlu de curiozitate, că termenul *poietic* nu e înregistrat nici în *Dicționar de estetică generală* (Ed. Politică, 1972), nici în *Dicționar de termeni literari* (Ed. Academiei R.S.R. 1976). Irina Mavrodin acordă cuplului conceptual poietică/poetică accepția unei triade: poietică/poetică/„poietică", „reluarea primului termen, dar între ghilimele, vrînd să desemneze actul, *diferit pentru noi ca specific* de cel indicat de primul termen, prin care opera, ca sumă de virtualități organizate într-un mod ce-i este propriu, se realizează în cursul lecturii « în lume și pentru lume » (Blanchot)". Autoarea denunță, în chip îndreptățit, „falsificarea" ideii relației cititorului cu opera, așa cum a fost formulată de către Kristeva și Ricardou, care n-au susținut niciodată că identificarea acțiunii de a scrie cu cea de a citi ar avea loc la nivel ontologic, „ci doar la nivelul unui mecanism aparent, controlabil printr-un operator comun, « dialogul între texte », « intertextualitatea », mecanism a cărui descriere ne poate fi de mare folos în cunoașterea unei fenomenologii a actului de a scrie și, respectiv, a celui de a citi". Unul din țelurile declarate ale cărții e cel de a „de-construi" unele „clișee frumoase", care aparțin domeniului tradițional al literaturii, operație derivînd din înscrierea operei în „cîmpul semantic", controlat de noțiunea de muncă, „laicizînd, spre a spune astfel, condiția demiurgică (în concepție romantică) a creatorului". Ca urmare, noțiuni precum „talent", „inspirație", „eu liric", „capodoperă" sînt lovite de discredit, în favoarea altora, considerate a fi „mai productive în abordarea

textului literar", precum „monotonie", „fabricaţie", „sterilitate", operă „livrescă", operă „imperfectă". Observăm cum o febrilitate a interpretării, o „urgenţă teoretică", o incantaţie a rigorii haşurează întreg teritoriul sensibilului, asupra căruia e proiectat un elan cartezian. Indiscutabil că e mai firesc a se vorbi, din unghiul de vedere al poieticianului/poetician modern despre „fabricaţie" şi „sterilitate" decît despre „talent" şi „inspiraţie", înzestrîndu-se primii termeni cu o aură „pozitivă", dar se pune întrebarea dacă himera poetică acceptă o atare colivie aurită. Beatitudinea conceptului, exaltarea grilei raţionalizante, nu vor duce oare la reacţia forţelor neformalizabile, inomabile? De acord că „opera e produsul unei munci", că este „o valoare creată prin muncă", dar nu cumva avem a face, mai întîi de toate, cu un reflex al travaliului teoretic ce se priveşte narcisiac într-o oglindă al cărei „secret de fabricaţie" îi scapă totuşi? Cît de liber respiră în acest comentariu citatele din Proust, Thomas Mann, Rilke, Valéry și din alţii, precum plante viguroase plantate în ghivece, împodobind un somptuos edificiu din beton și sticlă! Relaţia dintre atari texte și contextul lor e cea, tulburătoare totdeauna, dintre organic și anorganic. Scrisul este cathartic, fără îndoială, dar prin posibilitatea de a-l contempla în sine, fără extenuante și nerealiste sforţări de a-l echivala integral, în limbajul unei catedre de creaţie. Acea tendinţă majoră a artei actuale de de-sublimare, pe care o remarcă Marcuse, e, ca orice tendinţă unilaterală, centrifugă, predispusă, în cele din urmă, spre mistificare, chiar dacă e slujită de un instrumentariu de înaltă clasă. Inteligenţei acute a Irinei Mavrodin nu credem că-i pot scăpa asemenea lucruri, cu atît mai mult cu cît abhoratul „har" nu-i e deloc străin, nici în producţia lirică, nici în pagina exegetică. Evident, evul critic actual depăşeşte cu mult orice contribuţie personală, avîndu-şi succesele, dar şi punctele nevralgice, pe care, în genere, autoarea le ilustrează. Excesul unei preocupări metodologice, artificiul unui limbaj ultratehnicizat sfîrşesc prin a asfixia viul estetic, cu atît mai repede cu cît i se dă o expli-

cație mecanic-artizanală, profană, lipsită de fascinația abisurilor și, în ultimă instanță, de fascinația de sine a esteticului. A fi scriitor, susține cu paradoxal patos Irina Mavrodin, înseamnă a scrie „împotriva literaturii" („din prea mare iubire și cunoaștere a literaturii"). Dar a fi poietician/poetician înseamnă, sîntem convinși, a scrie *în sensul* literaturii, a te suprapune, speculînd, imanenței acesteia. După cum autoarea însăși ne confirmă: „Nu știi ce-i iubirea dacă nu ai iubit niciodată. Nu știi ce înseamnă *a face* artă dacă nu ai făcut niciodată artă. În acest sens, poietica este un domeniu interzis, interzis oricărui alt subiect cunoscător în afară de artist" Desigur...

Stendhal în contemporaneitatea noastră (Irina Mavrodin)

Receptarea lui Stendhal a trecut prin mai multe etape. Cei dintîi admiratori, între care Taine, vedeau într-însul un maestru al „romanului psihologic", dar, în nu mai mică măsură, aveau impresia unei neglijențe expresive, a unei „absențe de stil". E caracteristică formula acrimonioasă a lui Lanson: „Forma la Stendhal este indiferentă, ea nu există ca formă de artă, nefiind decît notație analitică a ideilor". Contestată de Proust, care socotea că face parte din stil și acea „mare osatură inconștientă pe care o acoperă îmbinarea voită a ideilor", o astfel de opinie s-a dizolvat treptat într-o înțelegere mai complexă a scriitorului, conturată pe la mijlocul secolului nostru, potrivit căreia acesta e un mesager al unei conștiințe ce trece peste barierele istorice, vizînd „condiția umană" eternă. Analiza se subordonează conceptului de creație „problematică", „existențială". În felul acesta, autorul *Mînăstirii din Parma* devine raportabil la Montherlant, Malraux, Saint-Exupéry, Bernanos și, nu în ultimul rînd, la Camus, care l-a socotit un model. Cea mai recentă fază, în curs de aproximativ două decenii, punînd accentul chiar pe nivelul formal, îl consideră drept unul din precursorii majori ai „noilor scriituri" generatoare de sensuri ce ilustrează ruptura cu cele dominate de funcția reprezentativă. Explicația nu mai e întemeiată pe „conținutul" supus unei tehnici descifratoare (analiza) ori etalat în registru

ideatic (morala), ci pe „forma" înțeleasă în virtutea actualelor poietici ale „productivității textuale". E, orice s-ar spune, o revanșă a „antistilistului", „a antifrazeologului", așa cum îl numea Thibaudet. Prin prisma unei atari concepții se produce și contribuția Irinei Mavrodin, *Stendhal — scriitură și cunoaștere* (Ed. Albatros, 1985). Carte densă, vădind o febrilitate ce nu impietează asupra acurateții demonstrației, ea exprimă, prin mijlocirea unui caz particular adecvat, teza unei poietici de care autoarea și-a legat numele încă din *Poietică și poetică* (1982): „. . . vom vedea în opera lui Stendhal un spațiu dinamic (pe cale de a fi instaurat, produs) nu numai în raport cu cititorul ei (deci nu numai în funcție de o « poietică » a lecturii), ci și ca raport între autor — el însuși ipostaziat în mod specific ca instanță de lectură a textului pe care este în curs de a-l scrie și a tuturor textelor cu care a venit în contact — și opera sa pe cale de a se face". Așadar e pus în discuție un scriitor transpus în cititor, ce își conștientizează „facerea prin care e instaurată opera de artă". Cititor al citirii, exegetul aruncă o privire secundă pătrunzătoare în încăperile atelierului stendhalian, căutînd mai cu seamă prefabricate ale propriului demers, adică mărturiile sentimentale și profesionale ale scriitorului, care vin cum nu se poate mai oportun în intîmpinarea comentariului: „Adoptînd prioritar o perspectivă poietică, am recurs cu precădere la textele din așa-numitele « opere intime » (jurnal, corespondență, amintiri autobiografice), dat fiind caracterul lor de « documente » prin care se comunică o experiență poietică imediată (nemijlocită), în toate este descrisă o experiență de receptare a unor opere literare, muzicale, plastice (pe care, după cum am spus, o includem în sfera poieticului) și prevalează o vocație doctrinară și normativă izvorîtă dintr-o practică de creație proprie, ea însăși în mare măsură discursivizată (conștientizată)". Se relevă, după cum vedem, o veleitate scientizantă, probată printr-un termen precum document, prin aprecierea că operele nonficționale „privilegiate aici de noi", se comportă drept „pre-texte", „texte-embrion", urmărindu-se deci un fir evolutiv, de similitudine biologică, și, mai cu seamă, prin aserțiunea că „fiecare text stendhalian este atît un inter-text în raport cu totalitatea textelor stendhaliene, cît și un inter-text în raport cu seriile de « texte » (. . .) care alcătuiesc lumea" culturii și civilizației, urmărindu-se imaginea grandios-ordonată a

unui cosmos textualizat, precum o hipertrofiere maximă a accepției textului ca „sistem semnificant".

Într-un limbaj mai destins, putem vorbi despre vocația teoretică a lui Stendhal, infuzată în scrierile sale, despre caracterul oarecum experimental al acestora. Moștenirea sa constă nu doar într-o operă finită, ci și într-un imens, teribil de atrăgător laborator, înțesat de proiecte neduse la capăt, de virtualități ori de simple proiecții himerice, în care spiritul său palpită mai viu. Marele romancier a trăit într-o epocă a labilităților, a modificărilor de perspectivă istorică, subjugată de eroicul astru napoleonian. O epocă a zguduirilor, a mutațiilor, care și-a creat oameni pe potrivă. Exponent, pe de o parte, al lipsei de prejudecăți, om nou cu privirea limpede și mintea ageră, Stendhal își amplifică, pe de altă parte, propria ambiție prin cea sugerată de paradigma imperială. De unde un sentiment al mobilității, al schimbărilor, al înnoirilor și în planul estetic, pe fondul unui temperament ardent, individualist, romantic, atras de o glorie exorbitantă, cu toate acestea temperat de o luciditate modelată de ideologia veacului al XVIII-lea, care-l îndeamnă a-și supune pasiunile unei scrupuloase analize. Tranziția de la rațiunea ironică a veacului luminilor la clocotul pătimaș al zorilor romantici dădea naștere unui vîrtej static, unei întrepătrunderi fascinante de elan și scepticism, de efuziune și uscăciune. Presiunea noutății spărgea învelișurile consacrate precum aburul ce sfărîmă un cazan supraîncălzit. În centrul concepției stendhaliene se așează, deloc întîmplător, ideea variabilității formelor artei, a relativității lor, în opoziție cu punctul de vedere dogmatic, livrat de doctrina clasică, ce postulează un frumos absolut, anistoric. Busola după care se orientează scriitorul în periplul său biografic și creator e cea a istoriei. Să ne amintim faimoasa definiție pe care o dădea romantismului („romanticism" în limbajul său) și clasicismului, în funcție de „plăcerea cea mai mare" oferită fie generației prezente, fie precursorilor. Avîntul pe care și-l ia e atît de mare, încît presupune o smulgere parțială din țesuturile resimțite ca efemere ale prezentului. De aci derivă și neîncrederea sa în contemporani. Fiecare treaptă de percepție urmînd a fi depășită de o alta, pe o scară diacronică fără capăt, de ce să ne mărginim la înțelegerea celor din preajmă, cînd îi putem viza, cu mult mai mult folos, pe cei ce vor veni? Intuind, *avant la lettre*, după cum relevă Irina Mavrodin, o „estetică a receptării", „Stendhal proiectează

opera de artă nu ca pe o formă care își este suficientă sieși, ci ca pe o formă ce nu-și va căpăta valoarea și semnificația decît în relația, ea însăși repetat înnoită, cu un viitor cititor, cu succesive serii de viitori cititori ce, situîndu-se de fiecare dată în perspectiva unui nou «orizont de așteptare», vor realiza noi receptări ale operei". În raport cu acest misterios lector al viitorului, scriitorul, pe jumătate grav, pe jumătate ironic, face un soi de profeții, indicînd cîteva date ale succesului visat: 1880, 1935 ș.a. Avem a face cu pure coincidențe ori cu un nou... Nostradamus? Premoniții, joc al hazardului ori pur și simplu fapte ce nu au nici o semnificație? Răspunsul poieticianului e plin de bun simț: „Efectul iluzoriu că ar fi una sau cealaltă ia naștere din faptul că opera lui Stendhal, ca orice mare operă, este re-citită altfel odată cu fiecare schimbare importantă ce are loc în cursul istoriei literare. Iată de ce nu pe datele «prevăzute» de Stendhal trebuie să insistăm, transformîndu-l pe acest scriitor într-un fel de ciudat vizionar al posterității sale, ci pe faptul că printr-o intuiție și o practică artistică, adică dintr-un loc al empiriei creatoare, el a ajuns să conștientizeze necesara existență a unor asemenea viitoare paliere succesive de lectură, teoretic infinite". Dar capitolul relațiilor utopice ale lui Stendhal cu cititorii e mai amplu și Irina Mavrodin are meritul de a fi pus în evidență cîteva trăsături mai puțin aparente ale fenomenului. Raportarea la un cititor din viitor prezintă caracterul unui ritual închinat unei „instanțe anonime", în felul „în care vorbim de un public anonim în societățile moderne, în care accesul la opera de artă este mult mai larg, anonimă, dar omnipotentă și omniprezentă". O instanță, putem adăuga, amenințătoare, tentaculară, putînd fi manipulată de absurd. E aci o desfacere radicală de mentalitatea de castă a clasicismului francez, ai cărui reprezentanți își puteau nominaliza cititorii sau spectatorii, știind că vor fi citiți sau vizionați de Curte și Oraș *(La Cour et la Ville)*, ceea ce reprezenta o restrîngere a lumii receptării, o raționalizare, o domesticire a ei. Stendhal, interpretul unei scocietăți în devenire, a scris, după cum remarcă Thibaudet, pentru o obște „fără nobili, fără preoți, fără adevărate femei de lume": „o umbră" sau, și mai rău, „o... tocană de iepure fără iepure". Ori mai explicit: „Eșecul lui Stendhal în fața contemporanilor săi apare firesc, necesar, într-o țară în care există Academia, în care termeni ca *societatea* și *lumea* au un sens de salon, în care literatura este o categorie a aces-

tei societăţi. Ar fi izbutit la Weimar sau la Milano: de aceea s-a şi împămîntenit el ca milanez". Din confruntarea cu o atare societate nestructurată, incertă, autorul lui *Roşu şi negru* a dobîndit intuiţia unui receptor *posibil*, care să înţeleagă opera într-un orizont al idealităţii previzibil-imprevizibil, într-un „echilibru în tensiune". În consecinţă, desfăşoară o infatigabilă *captatio benevolentiae*, faţa pragmatică a esteticii futurologice. Altfel spus, o exorcizare a grozavelor primejdii ce le implică receptarea absolutizată. Ţesătura textelor în chestiune, precum un „enorm arabesc", cuprinde factori intelectuali şi morali dintre cei mai variaţi, adesea descumpănitori în succesiunea sau împletirea lor, trădînd o demonie a promovării operei din straturile unui eu empiric, care devine creator prin chiar metatextul moralizant. Misticismul personalităţii trece prin avatarurile unor năucitoare adaptări, spre a-şi atinge scopul ieşit din comun, halucinant, acela de-a intra în graţiile cititorului de oriunde şi de oricînd: „. . .subtile lamentări, invitaţii directe sau abia sugerate la o suspectă complicitate împotriva operei înseşi (« *poate sări cîteva pagini, şi-l rog din suflet s-o facă* », « *eu scriu. . . nişte lucruri foarte plicticoase* »), descrieri de situaţii de lectură posibile, implorări întru comprehensiune şi indulgenţă, dar şi afirmarea propriei valori (ce părea cu o clipă mai înainte negată) prin opoziţie cu « giganţii » momentului, toate menite a conjura hazardul cel rău, întîlnirea cea rea cu cititorul echivalentă cu o nonîntîlnire, deci cu irealizarea operei". Efectul cel mai important de poietică/poetică este însă, din intenţia de a dejuca „hazardul cel rău", concepţia unei opere *făcute*, „fabricate", după cum o va boteza Paul Valéry, care să posede şansa de a interesa pe cît mai numeroşi cititori, „precum un obiect cu multiplă funcţionalitate". Un efect de factura unui *praxis* literar (sublimat într-o doctrină cel puţin tot atît de interesantă!), hărăzit unui larg ecou în posteritate, inclusiv (dacă nu şi mai spectacular) în direcţia producţiei lirice. Act de magie laică, atît de convenabil spiritului stendhalian, defel religios: „Stendhal respinge « calculul » autorilor pe care îi dispreţuieşte, fiind el însuşi în plin « calcul », opunîndu-le propriul lui « calcul ». Căci ce altceva este evaluarea, la rece, a propriilor calităţi şi defecte, a propriilor şanse şi riscuri? Şi ce altceva este reflecţia sistematică pe care o întreprinde asupra propriului mod de a scrie, mereu definit prin raportare la cîteva criterii-limită (. . .)?". Premergător al autorului

Tinerei Parce, Stendhal ni se arată drept un *constructor* al operei, dar nu unul grandilocvent, cultivînd monumentalul găunos, fraza ronflantă, ce aveau atîta căutare în contemporaneitatea sa, ci un *artifex* migălos și tenace, aidoma unui strateg care asudă asigurîndu-și victoria mai întîi pe hartă. Spontaneitățile greu cucerite, fulgurația inspirației ce nu se recunoaște pe sine, discontinuitatea fertilă sînt vectorii tehnicii sale. Căutîndu-și cititorul în viitor, se mută el însuși în acest viitor, cu armele și bagajele unei elaborări pe care ambianța sa n-o pricepea. Îl interesau, într-un chip atît de antiromantic, o „circumstanță" neatrăgătoare, o feerie intermitentă, o rece îndemînare organizatorică, mai presus de toate, aidoma celor consemnate de Valéry: „Pentru mine, a trata un subiect înseamnă a conduce aceste bucăți *existente* pentru a se grupa în subiectul ales mult mai tîrziu sau impus. Nu admit ca materie decît fragmente dictate de circumstanță, care vin cum vor, cînd vor și sînt ceea ce sînt". Cuvinte în care se reflectă cu fidelitate și chipul lui Stendhal.

Cu acestea am pătruns într-un alt domeniu al eseului Irinei Mavrodin și anume în cel consacrat caracteristicilor scriiturii stendhaliene. Din nou ni se relevă productivitatea proiectării scriitorului pe fundalul istoric. Unui om nou îi corespunde, firește, voința unei „forme noi". Anticalofilia, opțiunea pentru expresia precisă, nudă, exersată fără jenă prin lectura Codului Civil, ce înseamnă altceva decît o corelare cu acțiunea, cu decizia, cu austeritatea belicoasă a epocii napoleoniene? Cultul pentru expresia directă, mergînd la țintă ca o săgeată, ce înseamnă altceva decît o sucursală a unui cult al energiei? E proclamat un stil al luptătorului, al militarului stăpînit de rațiune, practic, expeditiv, incapabil de visare prelungită și de zăbavă pe text, refractar patetismelor ca și moliciunii baroce. Sau, cum spunea cu remarcabilă justețe, același autor al *Istoriei literaturii franceze de la 1789 pînă în zilele noastre*: „...opera lui Stendhal e un fel de readucere la zero, de readucere la punctul de pornire al mișcării întrerupte sau deviate la 1800, la atitudinea categorică, precisă și directă a unei generații militare". Scriitura promptă, despovărată de podoabe, conotată de contemporanii lui Stendhal drept nonliterară, constituia ținuta sa de campanie pe tărîm literar. Sub semnul acesteia se înregis-

trează un apel pentru *cucerirea* cititorului de mîine, așa cum subliniază Irina Mavrodin: „Stendhal știe că trebuie să-și cîștige de două ori cititorul. O dată, desprinzîndu-l de vechile lui habitudini de lectură, ce-l fac să admire opera « bine scrisă » a lui Chateaubriand sau a altui autor ce-i seamănă, și a-l obișnui să admire forma « nudă », cea a transcrierii « exacte », pe care el, Stendhal, *este pe cale a o inventa*". Pentru a conspecta astfel, în continuare, în limbajul ei, opiniile scriitorului: „ « *Frumosul stil neologistic* », « *alte asemenea frumuseți* » capătă și în acest caz conotațiile pejorative legate de conceptul de « *operă bine scrisă* », înmulțind numărul ocurențelor care îi întăresc « marca » negativă. Citindu-l atent și cu admirație pe Balzac, Stendhal intuiește deosebirea cea mai importantă dintre « stilul » operei « bine scrise » și « stilul simplu » pe care vrea el să-l inventeze: este deosebirea dintre scriitura reprezentativă (mimetică) și cea productivă de sensuri, sau, altfel spus, dintre oralitate și scripturalitate, ca acțiune *specifică*, în și prin care are loc un proces cognitiv". Scrisul „pluricentric" stendhalian, corespunzător mereu schimbătorului unghi al lecturii, e unul expansionist. E inspirat de Împărat nu doar sub raportul funcționalității (exact, arid, supus disciplinei), ci și sub acela al tendinței de a-și extinde cuceririle, de a-și anexa cît mai vaste teritorii ale recunoașterii. Un stil cezaric, sobru și impunător, stăpînindu-se pe sine pentru a stăpîni pe alții. Cititorii de azi nu-l satisfac pe autor, astfel cum granițele, oricît extinse, nu potoleau poftele de revărsare ale idolului său. Așa încît îi dorește și pe cititorii de mîine, vasali ai valorii sale indefectibile, ai gloriei sale infinite. Strategia pe termen lung a literaturii la care trudește e una a înregimentării unor mase nesfîrșite de lectori, sub flamura paginilor sale victorioase. Formula morală, seducătoare, e cea a alianței, a colaborării. În termeni cazoni, am putea vorbi de o abilă *recrutare* a cititorului: „Stendhal nu-și culpabilizează cititorul (precum atîția autori), ci, dimpotrivă, îl implică în producerea operei, face din el un « prieten » (...) ce trebuie mereu adus în situația de a fi și un « colaborator » competent". Ca și: „Cititorul, ca și comunitatea căreia el îi aparține, sînt astfel absolviți de orice « datorie », *sub specia virtualului*, față de artist, ei devenindu-i însă profund datori cu începere din momentul în care îi *actualizează* opera ca valoare". Ca și: „Valorizarea operei este așadar un proces social ce se desfă-

șoară în etape, și care trebuie să învingă anumite rezistențe, anumite prejudecăți, ele însele dinainte calculate (cu aproximație) de artist și ținînd de legile receptării, care comportă și necesitatea educării, a formării cititorului". După cum puterea lui Napoleon Bonaparte se traducea prin supunerea unui număr de popoare, frumusețea operei artistice nu are altă îndreptățire decît cea a îmbrățișării sale de către colectivități tot mai ample, propulsate în durată: „Opera *cu adevărat* frumoasă este cea pe care societatea o asumă, *de facto*, ca atare, nu există frumos și valoare artistică în sine, ci numai în cadrul unei situații de comunicare (unei relații de tip pragmatic) între operă (și, prin mijlocirea ei, între autor) și societate (ipostaziată ca instanță de lectură)". Alte cîteva elemente ale esteticii stendhaliene converg spre aceeași mentalitate: elipsa, care corespunde nervului, modului sec, imperativ al rostirii, significînd nu numai „fuga de retuș", ci și hegemonia eului ce nu simte nevoia unor explicații suplimentare; autarhia actului scriptic, adică autoritatea sa supremă, disprețuitoare la reacția publică, precum fața ascunsă a lunii în raport cu manevrele de atragere a cititorului („Să reținem totuși și ideea unei autarhii a actului de a scrie: chiar dacă nu va avea succes, chiar dacă-și va « *plictisi prea tare* » viitorii cititori, « plăcerea » în sine de a scrie și « *temeinicul examen de conștiință* » posibil, susține Stendhal în repetate rînduri, doar prin mijlocirea unei acțiuni scripturale, îi justifică oricum tentativa"); o demiurgie a adevărului, o creare a sa spontană, coincidentă cu elaborarea textului; presupunîndu-se că nu este dat cu anticipație, adevărul ni se descoperă drept unul exclusiv textual: „Pentru Stendhal (...) actul de scriere a operei nu *exprimă* doar un adevăr deținut deja de cel ce îl exercită, ci *produce* adevăr, este un act prin care scriitorul se îndreaptă către o cunoaștere ce altfel i-ar rămîne pentru totdeauna închisă". Iar însăși „plăcerea de a scrie", atît de frecvent atestată de autor („plăcerea mea de a scrie, plăcere care mergea pînă la nebunie"), acel „hedonism scriptural" nu divulgă oare concentrarea de vitalitate a luptătorului, mai mult sau mai puțin conștient că deschide un alt spațiu al istoriei? Nu se

suprapune plăcerii elementare, beţiei de sine a conchistadorului? Iar aceasta nu se întîlneşte oare, în împrejurările date, cu voluptatea secolului în care scriitorul a văzut lumina zilei, galantul, lascivul, sibaritul secol al cărui sînge i-a curs pururi în vine? Fără a trage atari încheieri de ordinul unei psihologii critice, cercetătoarea oferă din belşug materia ce le face cu putinţă. În cadrul planului pe care şi l-a trasat cu o geometrică rigoare, ea manevrează o sumă de asociaţii şi disociaţii, apte a impulsiona şi alte puncte de vedere, a sugera noi lecturi, răspunzînd pluralităţii conştiinţelor critice: „Există şi vor exista tot atîţia « Stendhal, contemporanul nostru » cîte asemenea lecturi concret configurate vor exista...". Rezonabil! Eseul Irinei Mavrodin atinge, neîndoios, o cotă europeană.

Sportiv spus, „forma" comentatorului (Lucian Raicu)

În Lucian Raicu putem descoperi, într-o tot mai accentuată măsură, un moralist al actului critic, în contact posibil cu „critica profunzimilor", dar, mai cu seamă, în continuitatea autohtonă a unor G. Ibrăileanu, M. Ralea, Petre Pandrea etc. (*Calea de acces*, Ed. Cartea Românească, 1982). În concepția sa, critica e un circuit de umori de la operă la exeget și invers, un rol important avîndu-l starea „psiho-fizică" sau, aproape sportiv spus, „forma" comentatorului: „A scrie despre Bacovia: aproape de neconceput aflîndu-te într-o stare psiho-fizică satisfăcătoare, într-o *formă* bună...". Dacă marii critici de acum jumătate de veac n-ar fi putut evita „inadecvarea", care e, conform opiniei lui Lucian Raicu „calea de acces", drumul cel mai potrivit pentru a aborda opera în chestiune? „A scrie despre Bacovia nu *bine*, ci relativ exact, asta pretinde o anumită împuținare a talentului critic, o slăbire voită, dacă altfel nu se poate, a dispoziției vitale, a fericirii de a fi și de a scrie și, nu în ultimul rînd, o chinuitoare acceptare a contradicției, a *contrazicerii*. Să spui, de pildă, într-o frază că e o natură șubred-depresivă și în cea imediat următoare, sau ceva mai încolo, că e o natură puternică, dominatoare, că are geniu, dar mult talent, nu. Sau că e nefericit și își resimte cu voluptate nefericirea, nevoind în ruptul capului să fie altfel". Indiferent de faptul că sîntem sau nu de acord cu ideea că „exactitatea"

imaginii poetului ar depinde de o „împuținare a talentului critic" (am putea vorbi mai curînd de o mimare a „mediocrității" bacoviene, de o supunere la regula jocului acestuia), se cuvine să recunoaștem că autorul gîndește într-un fel mai puțin obișnuit, acceptînd și chiar amplificînd divagația, care e un mod subtil de tatonare a rigorii, reliefînd o umilitate a oficiului său, care e o altă față a orgoliului. Lucian Raicu urmărește a dejuca strategia operei, pe un plan moral (subînțelege esteticul pentru a-l „surprinde" din acest punct de vedere, pentru a-i împrospăta descrierea). Alegînd căile psihologiei, ale evocării biografice, ale comunicării simpatetice, încearcă o reconstrucție a operei deschizătoare de perspective generoase, nu alături de estetic, ci chiar în fenomenologia acestuia, altminteri abordată. Căci totul depinde de tact, de dozajul și compunerea observațiilor, iar exegetul are dreptul de a proiecta asupra creației pe creator iar asupra creatorului procesul în urma căruia acesta accede la condiția sa. Analiza se slujește de un bun simț al percepției, evită mai totdeauna un instrumentar oneros, sub care sensibilitatea s-ar sufoca. Deși o înclinație spre paradox străbate frazele cu intricații dialectice, ele își convertesc tensiunea în grație expresivă. Stilistic, eseistul se clarifică în aceste pagini mai mult ca oriunde, cu înfățișarea cuiva care dobîndește ușurință prin practicarea îndelungată a unei operații dificile, condeiul său e acum fin, fără scame, mîna nu-i șovăie. Asumîndu-și o „culpabilitate" originară a creației, îi urmărește meandrele pînă la luminișul unei expieri întru creat: „Binele se naște din experiența răului, virtutea din experiența păcatului, sănătatea din boală, opera din totala absență a operei. A scrie presupune experiența (și suferința) stării de sterilitate, de neputință. Scrisul este o lungă ispășire a «păcatului» străbătută de presentimentul unei fericiri, a unei *elecțiuni* viitoare". Lucian Raicu e un pătimaș al lecturii, *trăind-o* cu creionul în mînă, răscolind subtextele, așteptînd, cu sufletul la gură, „revelația". O curiozitate insațiabilă (însă nu vulgară), de ins retras potrivit unei anume discipline spirituale, îl ghidează către minuțioase investigații, al căror moment de grație e intuiția (cum sesizarea, în basme, a bobului de mei ascuns sub șapte perne). Iată ce noteaz în fața epistolelor finale ale lui E. Lovinescu, înfrigurat, exclamativ, telegrafic: „Parcurgi uimit, tot căutînd *ceva*, ultimele scrisori, foarte

apropiate de data fatală: nimic despre moarte. Discrete referiri, lipsite de gravitate, la boală. Iată una din 10 iulie 1943, cîteva zile înainte de sfîrşit. Reproşuri amicale, informaţii obişnuite, trimiteri vagi la evoluţia bolii; nici o îngrijorare, tonul — destins. De necrezut, sîntem totuşi la *10 iulie*!". În altă parte crede a afla cheia cheilor lui Tolstoi, adăpostită în două rînduri de confesiune ale patriarhului: „« În ultimul timp m-au apucat crize de disperare mută din cauza inexistenţei adevărului pentru oameni ». Iată pricina disperării sale. Niciodată o pricină n-a fost mai abstractă, mai fantomatică şi totuşi în acelaşi timp mai brutal înfiptă în carne, în concretul fizic al fiinţei". Dincolo de literă, criticul caută aura morală, dincolo de aceasta, misterul. E, în actuala sa etapă, o îndîrjire de iluminat, de febricitant cu ochii pironiţi în golul de dincolo de file, de dincolo de oameni. Dacă uneori acest limbaj „profetic" se desubstanţiază în chiar tentativa, oarecum de autodidact, de a cuprinde cît mai mult, de a călca tot timpul pe piscuri, cum ar fi zis Nietzsche (exemplu: „Pentru ca frumuseţea să se instaureze [în pagina scrisă şi oriunde în altă parte şi mai ales în sufletul omului dornic de ea] este de-ajuns să înceteze crisparea, să dispară *rezistenţa* în faţa ei. La acest rezultat, în literatură şi pretutindeni, se ajunge neînchipuit de greu şi neînchipuit de uşor. Cine înţelege ce vrea să spună relaţia dintre aceşti termeni antinomici înţelege şi tot restul"), alte dăţi, adică în marea majoritate a cazurilor, se implică în exegeză, fuzionează cu aceasta, acordîndu-i acuitate şi vibraţie, determinîndu-i o factură proprie. Lucian Raicu reflectează prin fulguraţiile sale. Are privilegiul de a ne oferi cîte o formulă aparent marginală, aparent decorativă ori pur şi simplu heteroclită, care se dovedeşte însă a fi un punct de vedere sintetic, memorabil. Din cîteva frînturi, pare a ne spune criticul, lumea spiritului se poate reface într-o infinitate combinatorie, ca într-un mirabil caleidoscop. Precum la artiştii niponi; ni se propun desene simplificate, la prima vedere dezarticulate, care ne introduc însă într-un imperiu al sugestiei, într-un tărîm pentru care simţurile comune nu au receptori suficient de vibratili. Punctul de plecare e mereu schimbat, pentru a se menţine încărcătura genuină, pentru a se asigura o rază cît mai puternică înspre tenebrele operei, înspre „profunzimi": „O agenţie de ştiri (însă numai şi numai de ştiri concis *esenţiale*, de telegrafice rezumate ale aventurii omului) este poezia lui Bacovia; un ziar tipărit

pe hîrtie proastă, cu greșeli de tipar și multe rînduri sărite, deosebindu-se de altele doar prin obiectul său: nu se ocupă decît de chestiuni capitale". În totul o carte de meditație moral-literară asupra cîtorva mari scriitori, cu un aer de reculegere și de smerire, cu o așezare a tîlcurilor ardente în tiparul deplinei maturități a comentariului. Dar poate exista, parcă-l auzim pe incredulul autor dîndu-ne replica, o maturitate „deplină?" Oricum, prin mijlocirea *Căii de acces* critica noastră de azi săvîrșește încă un gest de înlăturare a unor clișee, de „riscare" a unor „presupuneri" seducătoare, a unor „ipoteze radicale" fecunde. Lectura sa ne oferă satisfacții dintre cele mai delicate.

Lucian Raicu sau critica iubirii pure

Prin volumul *Fragmente de timp* (Ed. Cartea Românească, 1984), Lucian Raicu dă curs, cu o libertate, poate, mai mare decît pînă acum, criticii sale existențiale, urzite din fire precumpănitor afective, umanitariste și neliniștite, idealizatoare și confesive. Comentariul asupra literaturii pare caracterizat aci de empatie *(Einfühlung)*, în dublul înțeles al termenului acreditat de către Worringer, de proiecție a unei stări subiective asupra obiectului, ca și de putința de a participa „la sentimentele, la efortul de voință și de cunoaștere ale altei persoane", mergînd pînă la o identificare fizică (Aristotel afirma că în fața *Discobolului* lui Miron mușchii privitorului se tensionează, „ca și cum el însuși s-ar pregăti să arunce discul"). Această strădanie de contopire cu opera, de solidarizare „pe dinăuntru" cu autorul, îi este proprie lui Lucian Raicu, care declară fără înconjur: „critica este iubire — inteligentă, dacă se poate — de literatură", citînd în sprijin o vorbă a lui Malraux din *Calea regală*: „*On ne possède que ce qu'on aime*". Chiar dacă nu-i putem verifica încordarea musculară, criticul ni se înfățișează cu prisosință stăpînit de imaginea operelor ce le ia în discuție, imagine derivată din propria sa sensibilitate, ce-și asumă stratul lor de semnificații estetice și extraestetice, virtualitățile lor raportabile la tema umanului. O atracție sentimentală îl apropie de texte. Avantaj? Dezavantaj? Fără îndoială, iubi-

rea e în măsură a clarifica substanța lirică a operei, a o lumina în sensul său pozitiv, a-i asigura receptarea emoțională, fundamentală. Însă nu cumva e și un impediment? „Cel ce ne iubește și ne iubește cel mai bine, notează Jules Renard, este tot cel care ne cunoaște cel mai puțin"! Iubirea e nu numai un instrument al cunoașterii, ci și o limită a acesteia, tocmai prin proiecția transfiguratoare implicată în mecanismul empatiei. Celui iubit îi acordăm ceva din așteptările, din năzuințele, din sentimentele perfecțiunii, pe care le cultivăm, înfrumusețîndu-l. Activitate ce nu se poate lipsi de o infrastructură rațională, deși „îmbibată" de emoția esteticului, critica literară nu e reductibilă la iubire, oricît componenta iubirii nu poate lipsi, ca una dintre cele mai importante (vitale), din organismul său. Capabilă a mișca soarele și celelalte stele, iubirea nu e capabilă a mișca, din păcate, condeiul disociativ al criticului, spre a așterne diversele nuanțe ale dezacordului, refuzului, protestului etc. Judecata de valoare nu este doar rodul unui sentiment, de adeziune, ci al unei percepții mai complexe, cuprinzînd un ansamblu de factori intelectuali, afectivi, expresivi. Spirit fin, Lucian Raicu nu poate ocoli dilema implicată în teza criticii ca iubire, dilemă pe care o incorporează în starea interogativă și frămîntată a scrisului său, înfiorat de o perpetuă căutare, aflat sub simbolul semnului de întrebare și al semnului de mirare, socotind că atît timp cît „aceste două *semne* există și sînt încă întrebuințate, nu mai des dar niciodată mai rar decît trebuie, viața mai are sens, nimic nu este încă definitiv pierdut". Empatia ce o proclamă se dovedește mai curînd o aspirație decît o realitate psihologică! Departe, adesea, de chietudinea, de iluminarea iubirii pure (ce, în treacăt fie spus, ar aplatiza reliefurile, ar da propozițiilor sunetul monoton al unei necurmate adorații), exegetul își exprimă neliniștea, îndoiala, nefixarea, simțămîntul de experiență „neconcludentă" (ironia e un antidot al anxietății): „Mă simt, dimpotrivă, din ce în ce mai puțin format — și încă nu e, slavă Domnului, sfîrșitul. Format, și încă dintr-o singură bucată, eram la cinciprezece ani, cînd m-am apucat, foarte sigur de formația mea, să scriu (cu gîndul că voi încheia destul de repede, în timpul vacanței de vară) o istorie a literaturii universale". Conștiința criticului nu e cîtuși de puțin un rezervor de certitudini. Lectura nu i se pare o soluție salvatoare, ci o fundătură: „Certitudinile se

clatină și ele pe măsură ce citești mai mult, mai ales atunci cînd, împins de o morbidă curiozitate, începi să te citești, clătinînd din cap, pe tine însuți, propriile tale cărți...". Refuzîndu-și propriul trecut (este și aceasta o probă suficientă de dramatism), își exprimă dezagrementul confesiunii (neașteptat, nu-i așa?), ca și condiția de ocol, de „pîndă de sine", prin fortuit, a mărturisirii autentice: „Nu-mi place trecutul, nu mi-ar mai plăcea să mai fiu o dată copil și adolescent. Nici să mă dezvălui nu-mi place, cred că așa-numita autodezvăluire alunecă repede în invenție și minciună. Adevărul nu poate fi dezvăluit așa, de-a dreptul. Ne dezvăluim mai mult fără să vrem, vorbind despre alții sau în formă impersonală. Critica literară e bună și la așa ceva". Tortuoasa profesie de credință subminează și alte respectabile principii, cum ar fi, bunăoară, cel al marilor mentori, cărora le datorăm recunoștință veșnică. Li se preferă, atît de „antipedagogic", școala vieții, cu „dascăli" amestecați ca într-un bazar, în care contează pilda pe viu: „Am învățat și învăț nu numai de la mentori, dar de la oricine se nimerește (să spună sau să scrie ceva de soi, ceva demn să te pună pe gînduri). Mentori pot fi colegii de meserie, chiar și cei mai tineri. În clipele lor bune. Este deajuns să-i surprinzi, să-i prinzi asupra faptului și afli aproape cît și de la respectabilii mentori". Lucian Raicu ne asigură că literatura a descoperit-o „singur", în felul unui autodidact tenace: „...fără singurătate, fără să fii lăsat de capul tău, fără de sfînta de libertate, nu poți descoperi nimic, literatura cu atît mai puțin". *Calea de acces*, cea emblematică, să fie oare o cale privilegiată, constructivă prin metodă, prin cumul de cunoștințe? Nicidecum! E o pistă a neantului, pe care spiritul dedicat iubirii își dă în vileag fața dizolvantă, nihilistă: „... calea de acces este calea care duce... pe care nu se află *nimic*, nici o idee primită, nici o prejudecată, nici o povară purtată inutil de colo pînă colo. Cale de acces înseamnă: nimic în cale". O continuă subversiune a ideilor uzuale dă un aspect încordat scriiturii criticului, care, lăsînd la o parte univoca predică a iubirii universale, știe să fie provocator, sarcastic: „Pentru că lectura este o experiență suportată iar scrisul este o practică în cadrul căreia, angajîndu-ne și inventîndu-ne avem curajul neverosimil să propunem altora să ne suporte pe noi, pur și simplu". Lipsa vădită de armonie a structurii sale psihice, criza ce-l macină perpetuu, de factură romantic-adolescentină, îl împing către o mare circumspecție

față de actul critic. Analizele lui Lucian Raicu sînt migăloase, exasperant de prelungite, chinuitoare în neputința de a pune un diagnostic rapid. Ele divulgă doza de torpoare, mișcarea lăuntrică greoaie a interiorizatului excesiv. Dacă ar fi matematician, criticul ar zăbovi asupra unei probleme și după epuizarea tuturor soluțiilor cu putință, dacă ar fi chirurg ar continua să palpeze, cu mîini însîngerate, organele pacienților și după ce ar efectua operația. Pe cînd în cazul altora, experiența duce cu timpul la formula rodată, sprinten ironică ori elegant impasibilă, aci comentatorul parcă se împotmolește în scrupulul său, oprit la răspîntia tuturor posibilităților, indecis între cele pe care pe moment le întrezărește, oprimat de ideea celor ce s-ar mai putea ivi. Pagina i se compune dintr-o mulțime de aproximări, reveniri, corecturi, șerpuiri, completări, deloc cristalină, avînd aerul apăsător al elaborării, al unui forfotitor șantier. Maniera sa e a unei crispate abordări globale, al unui asediu ce pare din ce în ce mai anevoios. Bănuitor, cum am văzut, față de lectură, față de scris, ca și față de sine însuși, încearcă a se sprijini concomitent pe mai multe planuri, a-și spori șansele de căutare a „adevărului vieții“, precum un ins care, nesigur de existența unui obiect, l-ar trece prin filiera cîtorva simțuri (în timp ce pentru altcineva e suficient să-l vadă sau să-l ia în mînă). Critica se împletește adesea cu memorialistica, autorul exhibîndu-și mereu calitatea de *martor*. S-ar zice că nedesăvîrșirea fatală a examenului critic e corectată de mistica amintirii, ca de un factor ce degajă un prestigiu absolut: „Într-una din prelungitele noastre convorbiri venind vorba despre un scriitor de universală valoare, pe care tocmai îl lăudam, observînd că Mazilu dă oarecare semne de nerăbdare și că are ceva pe suflet, o reținere greu de explicat din punctul meu de vedere, l-am invitat să-și arate gîndul pe față...“. Sau într-un spațiu taumaturgic: „Peisajul uman tern sau posomorît se lumina brusc la ivirea lui Marin Preda. Tot așa, în vremuri posomorîte, se luminase și se încălzise peisajul literaturii la apariția lui Marin Preda. Speranța renăscuse. Venise Marin Preda neanunțat“. Situîndu-se mereu în oglinzi paralele, suspectîndu-și suspiciunea și... suspiciunea suspiciunii, autorul *Fragmentelor de timp* își apreciază, bineînțeles, și acest procedeu al „mărunțirii“: „... nu de amintiri ducem lipsă, nici de penibile justificări, nici de lamentații, nici de exaltări sentimentale; ci de « mici » adevăruri în afara cărora « marele » adevăr nu este și nu

poate fi cu putință...". Cartea e înțesată de asemenea „mici adevăruri" dintre cele mai expresive, nu de puține ori descumpănitoare, dezumflînd imagini festive, ridiculizînd șabloanele. Valoarea lor nu e doar de ordin „critic", atît de relativ, cît a unui inefabil uman, obținut (se simte) prin îndelungată și dificilă trăire, fixat în vibrantă expresie. Demonia blajină a exegetului prezintă nu neapărat caricaturi ale cîtorva ilustre personaje, ale cîtorva situații ale istoriei literare recente, cît fața lor *reală*, halucinant reală, ca o fotografie neretușată, ca o scriere în ciornă, ceea ce duce la un efect considerabil. Comentariul învăluitor, tolerant, cel mult de o ambiguitate trist-ironică, se dă la o parte, din timp în timp, precum o perdea, pentru a ne revela figurile unei stridente neconcordanțe între realitate și ideal. Iată-l pe ultimul Camil Petrescu, straniu amnezic, maniacal monopolizat de mentalitatea unuia dintre cele mai dezolante momente ale istoriei (*luciditatea* însăși, ca într-o alegorie, apare dislocată, decrepită): „Îl ajutam, nu glumesc, să-și amintească numele lui Gheorghidiu, al lui Fred Vasilescu, al lui Ladima (pe acesta îl ținea minte ceva mai ușor). Nu ți se par toți cam burghezi? Da, spun ceva și cititorului de astăzi, interesează pe tineri? Mă rog, da, da, se poate, curios totuși... Nu, nu cădea pe gînduri, îl obosea sincer discuția și voia să scurteze, era pierdere de timp; spune-mi mai bine ceva despre *Un om între oameni*, am văzut că ai scris o cronică în *Scînteia tineretului*". Sau această imagine a lui Labiș și a anturajului său, de o mare artă a sugestiei flegmatice, a nuanței „esopice", a unui flux de semnificații ce se desfășoară nestînjenit și după (poate mai ales după) punctul final, plasat cu skepsis: „Elevii mai neastîmpărați(Labiș — primul dintre ei, călăuzitorul, liniștitorul de tineri) evadau spre zonele centrale ale încă vechiului nostru București, spre *Capșa*, de pildă, spre *Café de la Paix*, spre bătrînul *Gambrinus*, spre mai tînărul *Trocadero* (tînăr, dar deschis toată noaptea) și, Doamne, ce le era dat să vadă? Lucruri inadmisibile și pe care bietul director de studii al școlii, un alarmist, un lăcrimos auster, un foarte tenace supraveghetor iritat de fatala evoluție a situației le contempla, în cazul cel mai fericit, cu o îndurerată clătinare din cap. Putea fi văzut la o masă — și elevii vedeau asta cu ochii lor dilatați de uimire, de admirativă neîncredere — Ion Barbu, sorbind dintr-un pahar mai ales de oranjadă, rezolvînd probleme de matematică superioară. Dacă vreunul dintre tine-

rii elevi deciși să asimileze tainele « măiestriei artistice » îl privea timid, emoționat, insistent, marele poet nu se supăra; uneori, interesat el însuși, îl invita să ia loc și asta se putea povesti ceasuri, zile și săptămîni întregi. La altă masă, neverosimil de real, autorul *Esteticii* — Tudor Vianu. Adrian Maniu nu se lăsa nici el așteptat; îl întovărășea uneori la o cafea, un coniac, atoateștiutorul Șerban Cioculescu. Cum să nu se tulbure Nicolae Labiș și colegii săi, cum să nu cadă pe gînduri? Cădeau, desigur, pe gînduri, și vorbeau între ei și mai ziceau una-alta și zicerea devenea uneori vers, proză, critică și, în oricît de naiv rudimentare forme, zicerile acestea erau simptomatice". Înainte de a analiza textul, Lucian Raicu scrutează structura umană ce l-a generat. Ori transcende pagina, așa cum ai sparge o oglindă, spre a găsi în spatele ei o ființă: „Față de iluziile consolatoare, Jebeleanu manifestă o scîrbită împotrivire sau, dacă nu, o rezervă ironică. Are aerul că le știe prea bine, le-a încercat pe toate și e de mult edificat în privința lor. Și în general are aerul să știe *dinainte*". Sau: „Rar se întîmplă, precum la Florin Mugur, ca « sinceritatea », nu o dată chiar brutală și totdeauna ascuțită, să *nu* desființeze grația, impresia profund mișcătoare de viață delicată, fragilă, contururile infinit diafane...". Împingîndu-și și mai departe moralizarea (tratarea morală a tehnicii analitice), criticul nu ezită a ne indica și modul lecturii sale, „metoda" temperamentală căreia i se aservește: „Un volum de cîteva sute de pagini lucid arzătoare pe care l-am citit, plăcut constrîns de însăși substanța sa, deopotrivă de *repede* și de *încet*, întîiul ritm fiindu-mi dictat de o curiozitate mereu incitată față de febrila actualitate a temelor puse în discuție...". Sau: „Un stil imperturbabil, care (vorba lui Caragiale) « cere palme », punînd nervii la încercare, izbutind totuși să se impună atenției...". Și chiar mai mult, își consideră actul scriptic, notînd instantaneu chipul în care își poate justifica gîndirea tradusă în text, punctînd astfel însăși „gîndirea textului".... Unul din paradoxurile acestui comentariu ce s-ar vrea expurgat de tensiune, fiind în fapt încărcat de aceasta, ce s-ar vrea rațional, fiind în fapt fascinat de absurd, ce s-ar vrea plin de iubire, fiind în fapt, în bună parte, mefient și dezabuzat, e și alianța ciudată între tinerescul elan al „formării" niciodată isprăvite și atitudinea unei „înțelepciuni" sugerînd o prematură senectute. Autorul *Fragmentelor de timp* dă impre-

sia a fi atins vîrsta concluziilor ultime, a unui bilanț pe care nu mai dorește (ori nu mai poate) a-l amîna, în ciuda freamătului vital al căutării și al „mirării“ ce-i însoțește conștiința. O anume cochetărie, dar și rafinamentul blazat al unui anume tip uman cu o internă „programare“ trebuie luate în considerare. Apelînd mereu la memorie ca la un toiag, Lucian Raicu se îmbătrînește cu voință. Trăgînd mereu „învățăminte“ patetice, își stilizează chipul după un model patriarhal. Incontestabil, ar putea subscrie următoarele cuvinte ale lui George Enescu, pe care le citează: „La vîrsta mea nu mai ai cîtuși de puțin dorința de a părea mai tînăr, uneori ai vrea să pari chiar mai bătrîn decît ești“.

Lucian Raicu printr-un arhetip

Aşa cum s-a arătat în repetate rînduri şi într-un mod suficient de convingător de către comentatori, scrisul lui Lucian Raicu se aşează într-un „orizont existenţial" (Mircea Martin), pînă la a ilustra o „psihologie de îndrăgostit" (Al. Dobrescu). Opera e căutată, precum găina, de oul semnificaţiei ce-o depăşeşte, de ordinul unei autenticităţi umane, a emoţiei pe care o degajă întîlnirea cu aceasta. Vizînd „adevărurile ultime", „marile sentimente", „vocaţia iubirii" etc., eseistul se situează într-un unghi al receptării „conţinuturilor" psihice, antiformalizant, refractar la excesul teoretic, la oglindirea de sine a criticii, aşadar într-o zonă, am putea spune, arhaică a disciplinei. Tradiţia e adîncită, lăuntric radicalizată, restituită în rădăcinile ei patetice. Aidoma unui poet care cultivă miturile, arhetipurile, sacralitatea, autorul *Scenelor din romanul literaturii* (Ed. Cartea Românească, 1985) se regăseşte într-o gravitate originară, într-o „profunzime" primordială a posturii. Ironia nu-l prinde (de altfel nici n-o încearcă, cu extrem de puţine excepţii), polemica uzuală i se pare, probabil, o inanitate. Scepticismul său nu e decît o faţă a spiritului grav, un revers al adoraţiei faţă de marile valori, prin care capătă trup Ideea de literatură. Cu riscul de a părea demodat (un caricaturist l-ar putea lesne imagina cu o umbrelă din alt veac, cu veşminte neglijent purtate, în contratimp cu sezonul şi cu meteorologia, superb abstras, umblînd

„cu capul în nori", așa cum îi șade bine unui cărturar sadea), Lucian Raicu are curajul de a păși pe un drum fundamental al domeniului său, rezistînd la cîntecele de sirenă ale popularei critici de întîmpinare, ale disputelor momentului, atît de aprige, și, mai cu seamă, ale metodelor structuralist-textualiste. Asemenea lui Ibrăileanu, se lasă invadat (imprudent, nu-i așa?) de o emoție adolescentină perpetuă. Asemenea lui Blanchot, are un cult al operei atît de intens, încît nu ezită a recunoaște caracterul curat experimental, imperfect, dureros șovăitor al oricărui demers hermeneutic. Desprins din prizele actualității aparente, plutește într-un spațiu vag de reverie și nostalgie, care e deopotrivă semnul unei vîrste consumate și oracolul alteia, ce va să vię. Țelul său suprem îl constituie „adevărul trăit", acel „palpit al vieții" în veci misterios, care însuflețește textele privilegiate. Mai presus de orice, îl atrage acea viață a operei care se revarsă magnanimă asupra criticii, ca și acea viață nu mai puțin generoasă pe care critica o suflă asupra operei. Într-o manieră sublim depășită, o caută nu cu aparatele moderne, ci cu bețișorul de alun al magicienilor. O mare modestie, o smerenie cvasireligioasă în fața Creației nu-l opresc, ci, dimpotrivă, îl îndeamnă la o sporită exigență. O exigență nu însă în direcția trierii producției curente, a oficiului foiletonistic, pe care-l ilustrează intermitent, fără mare tragere de inimă, ci în sfera „spiritului creator", în materia dialecticii inefabile a acestuia. Voind a comunica cu absolutul, se silește a se detașa de scoriile relativului, numindu-le spre a le putea aneantiza. E un soi de exorcism estetic. Zăbovind îndelung asupra artificiului, convenției, nedesăvîrșirii, „minciunii", „orbirii", criticul urmărește un program purificator. Pentru a aproxima ce este arta literară, ne arată mai întîi ce nu este ea, relevă, nu fără insistență, circumstanțele ce pot favoriza confuzia. Gestul de smulgere a măștilor e caracteristic. Atitudinea simpatetică presupune o strictă, dramatică delimitare. Pentru ca lectorul să se poată implica în calitate de personaj într-o operă, se cuvine a se îndrepta către acele opere de înalt rang, care fac cu putință miraculoasa angrenare: „Sortită impresiei de fadoare va fi, deci, literatura care, ținînd la distanță pe cititor nu-i creează acestuia statutul unui *personaj* de-a dreptul angajat, chiar complice în întîmplările ei. Despre *tine* e vorba, domnul meu, îi spune ea, oricîte orori îi e dat să desfășoare, de care bietu om, dornic să se destindă puțin citind, s-ar zice că n-are habar Are habar, totul îl privește și tot ce se petrece acolo, cu el se

petrece". Nu de puține ori, exegetul își mărturisește, precum un ascet torturat de îndoieli, pustiul, apăsătoarea stare a sterilității, a opacității, a lipsei de har. Un rău al psihiei care sugrumă creația încă din fașă. O stare de *acedia* a omului de litere, documentată prin faimoase precedente: „A te simți (cum zice Bacovia) « fără de talent », părăsit de orice *har*, nimic să nu te ajute, și cel mai puțin scrisul de mai înainte, bogat altfel, desfășurat într-un lung trecut ce crește vertiginos, din ce în ce mai repede, în urma ta. Atins (cum spune Baudelaire, și nu despre alții spune, ci chiar despre sine) de « aripa imbecilității ». A te simți (cum spune Tolstoi, și nu despre alții spune, ci despre sine) « prost ». Nu într-un sens figurat și nu cu privire la starea fizică, la starea sufletească, nu, nu neapărat, ci așa, simplu: *prost*, un om prost". Și imediat încă un reflex auto-critic, o necruțare chinuitoare, o flagelare de sine, care alcătuiesc dovezile acestei conștiințe ce se dedublează mereu, cu scopul de a-și analiză analiza. Nepăsător la grilele formale, la noutatea uneltelor purtătoare ale unor mărci de fabrică celebre, criticul se exprimă într-o vetustate sufletească deplină. Pagina sa capătă biblice înfiorări. Mai mult decît cu un text „critic", avem a face cu unul solemn-moralist, însîngerat ca un ecorșeu al ființei: „Dar gîndind la ei — și invocîndu-le spusa — ai aerul să vrei să ieși în evidență, cauți un punct de sprijin, exemple încurajatoare... Nu, nu există astfel de exemple; găsești mici fraze ori sintagme de felul celor citate, dar nu-ți sînt de folos, de nicăieri vreun sprijin. Singur — cu acest pustiu în tine, în față, cum numai în fața morții (a morții tale) vei fi. Și așa cum atunci nici o frază celebră nu-ți va veni în ajutor, tot așa, acum, aci cu tine". Introvertirea intelectualului „provincial" (întrucît nu se aliniază ultimelor teze pariziene) s-a metamorfozat în vehemență, timiditatea sa a dat naștere unui rechizitoriu. Simptomatic e felul în care Lucian Raicu denunță „artificialitatea literară". Aceasta ar fi echivalentă cu o răcire morală, cu un păcat, iar depistarea ei, analitică, scormonitoare, fanatică pînă la urmă, capătă alura denunțării unei diavolești urzeli. Sînt dezvăluite cu fervoare capcanele la care recurge, se amănunțesc modalitățile prin care răul poate lua înfățișarea binelui. La fiecare pas, mefiențe, manifestările unei vigilențe neobosite, însoțite de înfricoșatele consilii ale credinciosului care trage clopotul de alarmă. Primejdia pîndește de pretutindeni, erezia se poate înfiripa dintr-o clipă în alta. Sutana sacerdotului laic fîlfîie întune-

cată: „Ceva despre artificialitate. Literatura bună, cu ea, mai ales, are de-a face, ea se întrevede la fiecare cotitură a paginii scrise, întrucît de platitudine, de banalitate este de presupus că se îndepărtează prin forța lucrului, din instinct (deși nu e sigur, adesea încrederea excesivă în această forță și în acest instinct face spiritul să somnoleze și să emită banalități peste banalități...). Așadar, artificialitatea, ea este mai greu de detectat la vreme, ușor confundîndu-se cu un produs, ca oricare altul, al inventivității, al febrei creatoare, al inteligenței subtil disociative, al voinței de noutate". Care e criteriul stabilirii „artificialității"? Unul extrem de simplu și, concomitent, complex, cel existențial-etic, înspăimîntător cum un examen în fața unei escatologice instanțe: „Artificialitatea literară sare însă în ochi de cîte ori spiritul este drept ațintit asupra problemelor grave ale vieții, ca suferința, răul din lume, moartea. Cîtă literatură (vorbesc numai de literatura bună) rezistă confruntării? Proba aceasta este mult mai greu de trecut decît altele, uneori pare nepotrivit de severă, depășind *puterile* literaturii". Situația e cu atît mai alarmantă, cu cît alunecarea în nefiresc apare uneori chiar ca un rezultat al încordării de-a o evita: „Riscul *artificialității* poate deveni atît de obsedant, încît să distragă complet atenția de la toate celelalte riscuri, ajungînd să intereseze în absolută exclusivitate pe scriitorul dornic să-l evite cu orice preț". Ipostaza eretică e scoasă în evidență și la modul exemplificator, pe același ton contractat, categoric, de excomunicare. Autorul nu se dă în lături de a-l lua în colimator pe un poet de prima mînă: „Nu-mi place, mi se pare că emană un fluid greoi de falsitate versul « tare sînt singur, Doamne, și pieziș ». Pieziș? Numai vanitatea îl face pe om să fie « singur » și « pieziș »: și nu e nici un motiv să etalezi asta, parcă ai vrea să-ți acorzi o notă bună, în realitate afirmația aceasta te dă de gol. Singur și pieziș? Răul adevărat e altul și e mult mai mare.(...) Bacovia n-ar fi scris niciodată un astfel de vers vanitos ticluit. Asta e toată deosebirea între el și alții la fel de (sau poate și mai și) « dotați »." Ce e de făcut pentru a restitui „realitatea absolută" a operei de artă? Cîteodată, ne încredințează Lucian Raicu, trebuie folosită violența, dinamitarea clișeelor, a prejudecăților: „Familiarizarea excesivă (cu o anume carte, un anume obiect artistic, un anume autor etc.) instituie un strat dens de idei și soluții de o eficacitate garantată; sub acest strat opera nu mai respiră în realitatea sa ireductibilă, autentică, originară; acest strat trebuie făcut

să « sară în aer », folosindu-se de o substanță *explozivă* adecvată...". În felul cel mai elocvent, banalitatea e arătată cu degetul drept o postură satanică, o „victorie a Răului" de proporții, o figură a morții care-și bate joc de noi, înscenînd un dans macabru. Nicăieri poate ca aci nu e limpede factura medievală a mentalității autorului, terorizată nu numai de noțiunile ce-au bîntuit Evul de mijloc, ci și de imagistica lui familiar-abisală, pedagogic-coșmarescă. Arhetipul său mental se învederează nu numai la nivelul textului, ci și, mai constrîngător, la cel plastic, prin expresie iconografică. Citind rîndurile ce urmează, avem senzația acută de a privi ilustrațiile unui motiv bogat din istoria artei, realizăm cumplita seriozitate a opiniilor criticului prin intermediul lor: „Banalitatea, marele dușman al gîndirii, nu este o simplă împuținare a acesteia, un fenomen inofensiv de „repetare » a știutului, banalitatea are ceva înfricoșător; este o victorie a răului; este ceva alarmant, ca un semnal vestitor al morții. În plină viață, îți rîde moartea în nas și își bate joc de tine. Dansează lugubru pe acoperișul casei în care te-ai adăpostit. Îți vezi liniștit de treabă și, iată, ea s-a și instalat, luîndu-te pe neașteptate. Credeai că ai încă destul răgaz și, iată, ești somat să iei act, ți se spune brutal, în față, să te grăbești, moartea nu are timp de răsfăț, de așteptare, de amînarea cea blînd cruțătoare". Asiduu, învăpăiat de suflul predicii sale întru „adevăr" al operei, Lucian Raicu își proiectează adînca implicare afectivă, dispoziția fierbinte, într-un catehism al creației. Incriminează, astfel, „nesimțirea", la început sfătos și aproape bonom, apoi șfichiuitor, virulent, ca de pe un amvon savonarolic: „Nesimțirea înfățișată drept înțelepciune, drept seninătate, drept inteligență (acomodantă, receptivă, dialectică). (...) Nesimțirea de a-ți vedea de treabă: de treaba « artistică ». Să-ți cruți simțirea, pentru că ai o « operă » de făcut ... Opera nesimțirii: o construcție logică, bine pusă la punct, și să ți se mai spună, să-ți mai spui, culmea, și tu însuți că așa au făcut și Ei, modelele. N-au făcut. Nu și-au cruțat « simțirea » și în genere nu s-au cruțat cu gîndul ațintit la Operă. Exact invers, asta au făcut, tot restul e chestiune de « perspectivă » a biografilor imbecili. Este de ajuns să privești îndeaproape". Nejustificatele, capricioasele, frivolele „excluderi" din empireul valorilor îl agasează. Toate numele mari *trebuie* să rămînă, toate marile creații *trebuie* înțelese, în pofida diversității lor, pentru a se asigura armonia totului: „Exclusivismele și excluderile dictate de gust,

de așa-numitul gust (bine precizat, cum altfel), sînt și ele plictisitoare (...) Cine nu are gust pentru Sartre, nu are de fapt nici pentru polul său opus, pentru Gombrowicz (asta ca să fiu, totuși, exclusiv și exclusivist). Eminescu *sau* Caragiale, Dostoievski *sau* Gogol, Dostoievski *sau* Tolstoi? Nu, nu văd de ce. Rebreanu *sau* Sadoveanu, Bacovia *sau* Ion Barbu: ce plictiseală!". Evident, nu e cruțată nici preconcepția „originalității", floare a păcatului crescută dintr-un mîl al orgoliului și afectării, vicleană variantă a banalității: „Știm să ne ferim de a doua formă, nu sîntem însă la fel de atenți cu primejdia celei dintîi". Urmează parabola corespunzătoare: „Cezar Petrescu este scriitorul care avea « multe de spus », abia mai pridídea să le spună pe toate, impresia globală pe care o dă scrisul său este, chiar de aceea, de o deprimantă platitudine. Rebreanu era mai « sărac », mai « steril », decît prodigiosul și prolificul său confrate, excedat, cum știm, de varietatea și de bogăția fără capăt a inspirației sale. Cezar Petrescu nu știa ce să scrie *mai întîi*: Rebreanu, i se întîmpla des această nenorocire, nu știa, efectiv nu știa *ce* să scrie; nu ce să *mai* scrie. Rezultatele se cunosc". Limbajul imposturii ar fi unul „încărcat, tensionat, exploziv, (...) exact limbajul care precede, motivează, justifică, anticipează oroarea". Culminația sa ar consta într-un mimetism atît de evoluat, încît ajunge la o „sinceritate" cu semn invers, la o „convingere" a negativului care preia mecanic schemele etice: „Este un limbaj al nemulțumirii, al frustrării, al *mîniei* (« Mînia lor », spune Bernanos, *umple lumea*), unul care se revendică (...) de la un principiu al *sincerității*, al intoleranței la minciună, ipocrizie, atitudine interesată. Complicitate impură. Cei abjecți nu se resemnează să-i deteste pe ceilalți: îi privesc cu dezgust. Tot așa, în sistemul concentraționar, călăii nu se mulțumesc să-și urască victimele; acestea le inspiră o *sinceră* greață". Dar la cîte tertipuri nu recurge demonul lui pseudo, pentru a ne amăgi, pentru a ne atrage, pentru a ne anexa tărîmului său! Cei ce cred a avea idei sînt îndeobște, socotește Lucian Raicu, victimele unor iluzii infernale, bizuite pe proteismul locurilor comune, victime sigure în măsura în care vădesc... bună dispoziție. Cu atît mai lesne se strecoară șabloanele, cu cît beneficiază de un simțămînt mai clar (falacios!) al fluidității, al mecanismului lăuntric activ. Mintea nu trebuie „să meargă" (progresiv), ci „să stea" (contemplativ-extatic): „Și ce rar, în realitate, ne vine cîte

o *idee!* Deşi sîntem dispuşi să credem altfel, că ele, ideile, ne asaltează. Ne asaltează banalităţile, dau peste noi — prefăcîndu-se a fi rodul stării de graţie — reminiscenţele de lectură, ne mai înşală, ca mai lipsea, şi nu ştiu ce bună-dispoziţie: fizică-intelectuală, cea mai bună conducătoare de platitudini. Ne merge, cum se zice, mintea. Mintea care, n-am uitat vorba lui Mazilu şi o repet de cîte ori am ocazia (şi o am foarte des), nu trebuie să meargă; ci, la propriu, să stea; abia *stînd* pricepe cîte ceva din ce se întîmplă, din ce citim, din ce scriem". Una din cele mai de temut ispite e, surprinzător, cea a „dispoziţiei intelectuale:" „Dintre toate iluziile, cea mai tristă este aceea a *excelentei* dispoziţii intelectuale. Ne ia pe nepregătite, ne îmbrobodeşte cu viclenie, ai ei sîntem". Pe urmele lui Gogol, Baudelaire, Flaubert, exegetul plasează plictiseala într-o perspectivă stupefiant vizionară, încumetîndu-se a o socoti un izvor însemnat, dacă nu cel mai, al relelor istorice: „Mai toate formele răului, violenţa, cruzimea, imoralitatea, războaiele au ca explicaţie *şi* plictiseala, dacă nu *mai ales* ea, exasperanta banalitate, înfricoşătoarea platitudine. A te căţăra pe pereţi (de plictiseală), a te spînzura sau doar a urla (de plictiseală) sînt locuţiuni revelatoare, intrate în limbajul care ştie ce ştie, ştie mai bine decît filosofia, ştiinţele etc. cum stau lucrurile". Prostia însăşi se arată capabilă a atinge un vertij al abisului: „Există prostii care-ţi dau ameţeală şi fiori, în felul unei experienţe a *prăpastiei*, şi care te umplu de oroare faţă de cuvînt, de cărţi, de literatură, de respectabilele idei". Coşmarul nu e decît uzurparea diabolică a fascinaţiei: „Fascinaţia a ceea ce *nu este* deloc fascinant — şi totuşi fascinează. Asta se cheamă coşmar". Într-un loc avem chiar o clasificare, frisonată de oroare, cu totul lipsită de umor, a diavolilor: „Cu originea clară în Gogol, diavolul mediocru, raţional, rezonabil, ordonat şi conştiincios din *Fraţii Karamazov*, din *Demonii* şi tot pe urmele actului de *curaj* gogolian, curaj nebun şi vizionar, anticipînd tot secolul XX, *Diavolul meschin* al lui Sologub, diavolul tenace, întreprinzător, diavolul moscovit din *Maestrul şi Margareta* al lui Bulgakov". Însă demonia de care se fereşte Lucian Raicu prin pasionalitatea-i arhaic vibrîndă cu ajutorul căreia se confruntă cu esteticul, prin devotamentul şi prin tenacitatea ce le depune în serviciul examinării elementelor legitime ale creaţiei, e mai puternică. Un luciferism funciar îl potopeşte pe acest umanitarist de modă veche, pe acest ins de

bine, gata a răspîndi lumina, a se sacrifica pe altarul ei. Tonul său, propovăduitor înălţat, înfăţişează el însuşi o notă de artificialitate. Căci oricît e simplificată critica (în calitate de aparat), oricît se restrînge (ca şi reflecţia filosofică, de altfel) la un decor de concepte sumare, oricît metodologia sa actuală e bănuită de sofisticare, domeniul acesteia nu poate fi redus la cîteva invariante autoritare, la prestigiul originilor (şi numai în felul acesta ar fi de-a adevăratelea mîntuit!). Pur şi simplu, aci nu există (o ştie prea bine şi autorul) o „cale de acces" sigură spre factorii „decisivi", spre „adevărul" doar întrezărit, intuit. Iar, dacă nu există o atare cale, se îmbie, bineînţeles, cea a paradoxului, a ambiguităţii, a speculaţiei infinit variabile. Separarea grîului de neghină nu e posibilă cu acurateţea ce ar deriva din strîngenta aplicare a principiilor, indiferent care ar fi ele. O „dreaptă credinţă" pe acest teren incert, accidentat prin funcţionarea creatoare a subiectivităţilor, ce ar reprezenta altceva decît o utopie? Un „adevăr" critic univoc, staţionar, ce-ar semnifica altceva decît o formidabilă naivitate sau o formidabilă impostură? E oare cu putinţă desprinderea netă a valorii de nonvaloare, a binelui de rău, valabilă pentru toată lumea, o dată pentru totdeauna? Surprizele răsar necontenit, ca ciupercile după ploaie chiar pe terenul consideraţiilor ce păreau definitive, din atmosfera confesionalului celui mai sincer şi mai ardent. De altminteri, chiar un efort excesiv de explicaţie şi de reglementare, nu face decît să înmulţească semnele de întrebare şi exclamare, să amplifice umbra. Aprobarea ca şi respingerea prea apăsată a unor echivocuri se contaminează ele însele de echivoc. Nici poziţia pe care am numit-o arhaică, orientată spre resursele de energie clarificatoare, de echilibrare „naturală" a lucrurilor, nu se poate integral sustrage acestui impas. Exegetul, de o probitate neatinsă de bănuieli, se încîlceşte în iţele deale ale aserţiunilor sale, neştiind, de fapt, care e susul şi care e josul, care e începutul şi care e sfîrşitul. Ce clădeşte ziua, se surpă noaptea: „A scrie «literatură» nu este nici-

odată un lucru de domeniul *firescului*, am spus-o de multe ori și mereu constatarea îmi răsare sub condei, chiar dacă îmi propun, obosit de repetare, să spun cu totul altceva, de pildă că afirmația contrară este cea, de fapt, adevărată". Sau cu un accent de rar dramatism: „Încercam, altădată, o dată, de două, de zece ori, să « răspund ». Dar e ca și cum n-aș fi făcut-o. După ce m-am străduit, și încă insistent, să « răspund » (nu mai știu cum, nu vreau să caut, ar fi inutil și profund plictisitor) stau în fața aceleiași simple mirări". O recunoaștere în spiritul unei demonii fertile în impuritatea sa nescăzută, provocatoare la creație.

Glose la Arca lui Noe (Nicolae Manolescu)

1. Intîmpinat cu reacţiile diverse care indică de regulă cărţile incitante, primul volum din eseul lui Nicolae Manolescu, intitulat *Arca lui Noe* (Ed. Minerva, 1980) şi consacrat romanului românesc, experimentează o poziţie de arbitraj metodologic. Dacă „nu numai poetul, cum spune Valéry, dar şi criticul este «un martir al rezistenţei faţă de ceea ce se face uşor»", două sînt, în mare, căile prin care poate fi sfidată facilitatea. Una este cea a soluţiei şocant-novatoare, sclipitor subiective, vulnerabilă din punctul de vedere al convenienţelor, dar purtînd şansa unui nou orizont. Cealaltă este a „echilibrului", a sintezei care forţează noul din conjuncturile cunoscute, din interogarea datelor curente, ca un soi de maieutică, al cărei rezultat se poate dovedi la fel de edificator. Nicolae Manolescu încearcă a se situa între „impresionism" şi metodologia modernă, susţinînd, în favoarea ultimei, că exegeza „redusă la descriere nu valorează mare lucru", şi, complementar, că „operaţia cea mai legitimă a criticii (de îndată ce depăşeşte simplele consideraţii de valoare) constă în a reduce multiplul fenomenal la un model". Însuşindu-şi termenul de „ştiinţă primitivă" cu care Northrop Frye desemnează disciplina critică, se declară, fireşte, atent la limbajul scientizant actual, fără a-şi ascunde însă, mai mult decît îi impune postura de imparţialitate adoptată, opţiunea tradiţională, artistă: „Se remarcă în

general două tendințe: una pe care aș numi-o neglijentă, și alta, pe care aș numi-o pedantă. Critica neglijentă moștenește libertățile impresionismului, limbajul lui boem, artistic, fermecător. Critica pedantă moștenește rigiditățile pozitivismului de la sfîrșitul secolului trecut, limbajul lui scrobit, științific, rebarbativ. Iubind-o din instinct pe cea dintîi, îmi dau totuși seama că ea nu mai este ce a fost pe timpul lui E. Lovinescu și nici chiar al lui G. Călinescu. Continui să cred că un critic adevărat e un scriitor, mînuind limba ca un artist". Divulgînd cu cochetărie că memoria îi joacă „feste" cînd apelează la terminologia lui Greimas ori Todorov, denunțînd necesitatea unui glosar în vederea consultării lui Frye, autorul *Lecturilor infidele* (Ed. pentru literatură, 1966) avertizează fără echivoc asupra babiloniei exegetice, care, sub pretextul unei strategii a obiectivității, riscă o alienare a obiectului prin blocarea comunicării: „Și iată cum stăm: în loc să convenim asupra unei limbi, scutită de tatonări și confuzii, și deopotrivă și de paralizie, simplă, clară și eficace, nu facem decît să substituim idiomurilor artistice și încîntătoare în care vorbeau impresioniștii tot niște idiomuri, științifice și rebarbative. Asumîndu-ne un risc major: artiștii criticii, ca toți artiștii, reușeau să se înțeleagă de minune, deși fiecare avea limba lui originală, în vreme ce savanții de astăzi încep să nu se mai înțeleagă decît dacă se închină în aceeași capelă". Excesul poetico-semiotic poate fi echivalat așadar cu o gasconadă a unei abstracțiuni împinse dincolo de scopul său natural, cel al clarificării actului de lectură. Criticul își ia distanța necesară față de un dogmatism nu mai puțin vorace sub aspectul său de „specialitate" decît sub cel contextual: „Cînd lăudăm la un critic limbajul lui « tehnic », să punem cuvîntul între ghilimele: căci critica nu va fi niciodată decît o « știință » (adică o știință între ghilimele)".

Pentru a simula această „știință" care este un protocol (indiferent de „conținutul" său) și, în același timp, pentru a răspunde vocației sale spre metaforă, Nicolae Manolescu propune trei „modele" ale romanului, în virtutea unui „determinism" psihologic și social. Pe de o parte e fructificată visătoarea sugestie a lui Thibaudet, conform căreia „două feluri de public au dat cele două ordine ale romanului, ordinea masculină și ordinea feminină, doricul și ionicul său". Pe de alta, este identificat în maniera comportării sociale un *analogon* al comportării estetice a romanului,

lăsînd să se întrezărească o evoluție similară cu cea a structurilor societății, pe urmele lui Th. W. Adorno, V. Şklovski, dar şi în spiritul *Mimesisului* lui Erich Auerbach care, în cadrele ramurii germane a criticii stilistice, a apreciat istorismul drept o busolă metodologică valabilă pentru diverse domenii de cercetare. Doricul ar fi romanul masculin, autoritar, realist, aparținînd „unei vîrste biblice de început şi unui creator la fel de impasibil ca şi Creatorul", ionicul ar fi romanul feminin, psihologic şi de analiză, în planul căruia „autorul a fost detronat şi a cedat personajelor prerogativele puterii", aşa cum Regele Lear şi-a împărțit regatul între gineri, corinticul ar fi romanul parabolic, ironic, împînzit de „toate formele grotescului, burlescului şi ale caricaturii". Aceste tipuri ar corespunde unor etape în evoluția societății: cel dintîi exprimă elanul unei burghezii în ascensiune, fiind generator de mituri, cel de-al doilea oglindeşte procesul de înlocuire a spiritului întreprinzător cu introspecția şi contemplația, sub semnul unei vîrste „visătoare şi lucide", cel de-al treilea marchează senectutea burgheziei. Dacă o astfel de sociocritică poate şoca la prima vedere sub condeiul unui autor atît de impregnat de spontaneitatea sensibilității sale estetice cum e Nicolae Manolescu, trebuie să relevăm caracterul vital (simulacrul romanesc) implicat în asemenea disocieri, care, departe de a se rezuma la sicitatea unei corelări mecaniciste cu fenomenologia socială ori la manipularea unor scheme naratologice, reconstituie un epos intrinsec, de semnificație pur critică. Un „joc secund" se articulează din libertatea relativă a acestor „modele ipotetice de descriere", după cum le-ar numi Roland Barthes, preluînd gesticulația modelelor ştiințifice, nu însă şi finalitatea lor. Ne aflăm într-un imperiu metaforic, care, în ciuda datelor (ba, poate chiar grație opulenței coalescente a acestora) pulsează de o viață proprie, de un romantism al conceptelor, născător şi devorator de patetice umbre. Informația devine trăire a materiei, analiza tinde să apară drept reflexul unei predestinări. „Romanul ionic e la rîndul lui prea firav spre a-l concura decisiv, sortit parcă să moară tînăr. Are ceva de etern adolescent; şi nu atît la un precursor ca Ibrăileanu, cum ne-am aştepta, cît la un succesor întîrziat ca Alexandru Ivasiuc. Luciditatea, scepticismul, ironia, intelectualismul îi asigură succes la anumite categorii de cititori, dar îl compromit în ochii altora, mult mai numeroşi aceştia, care doresc

să fie reconfortaţi în sentimentele lor precum şi în ataşamentele lor convenţionale faţă de lume, iluzionaţi la nevoie, dar nicidecum aduşi la realitate. Romanul ionic nu va dispărea însă, nici el, relativ puţinii cititori compensînd numărul restrîns printr-un devotament absolut". Dacă o prezentare mai amănunţită a cărţii lui Nicolae Manolescu ne-ar prilejui şi expresia cîtorva parţiale dezacorduri (de pildă o supraevaluare a lui Alexandru Ivasiuc), ne mărginim acum a-i saluta fascinanta imagine generală. Criticul e un excelent *excitator mentis*.

2. Cu al doilea volum al vastului său eseu *Arca lui Noe* (Ed. Minerva, 1981), consacrat de astă dată ionicului, Nicolae Manolescu îşi dezvăluie în şi mai mare măsură decît în primul tom propensiunea artistă, libertatea interpretării. Cei care-i reproşează felurite inconsecvenţe, inadvertenţe, imprecizii pierd din vedere opţiunea sa temperamentală pentru o înţelegere sensibilă a faptului literar, mult diferită de cea scientizantă, aservită schemei aparent omnipotente, care ar absorbi, prin însăşi reducţia sa, toate sevele esteticului. Ne aflăm într-un domeniu „secret" al operei de artă, a cărui relaţie cu logica a fost precizată de către Vladimir Streinu, pe urmele lui Edmond Goblot, prin apelul la „seria indefinisabilelor logice", ce îndrituiesc, din punct de vedere expresiv, tentativa „oricărei idei, ca fapt intelectual, de a se combina în vederea clarităţii cu o materie plastică". Pe bună dreptate ne arată autorul *Paginilor de critică literară* că „dacă intuitivitatea pierde din perspectivele conceptuale, prin răsturnarea situaţiei nu obţinem un nou adevăr: ideea dăinuieşte în intuiţie şi cîştigă coexistînd". Ionicul (ca şi doricul studiat în prima parte a cercetării, ca şi corinticul căruia îi va fi închinată ultima parte) nu e decît o metaforă, un gest literar aplicat altora, nu fără, desigur, o coerenţă intelectuală, dar fermentînd el însuşi de sugestiile concretului, aspirînd la a îmbrăţişa cazul particular fără a-i şterge nuanţele definitorii. Altfel spus, ni se propune un concept „deschis" ce se clarifică pe parcurs, prin asimilările analitice: „Nici o motivaţie universal valabilă nu mai poate fi edificată pe multiplicitatea de motivaţii posibile. Sufletele noastre îşi duc în eternitate tainele singulare. Privim nodurile şi firele încîlcite de pe dosul covorului; modelul de pe faţă, nu-l vede decît dumnezeu. Cînd romancierul ionic a

ales partea omului, a pierdut-o instantaneu pe aceea divină." Nicolae Manolescu înțelege a se dedica operației de interpretare a romanului românesc jertfind unei minime generalități deformatoare, în virtutea unei spontaneități care, prin sine, trasează un contur vag, singurul verosimil. Din arsenalul mijloacelor sale, patul lui Procust e izgonit cu oroare. Caracteristică e circumstanța că verigile mai slabe ale argumentării vin tocmai din supralicitarea unor note de pedanterie, cum e, de exemplu, aplicarea *tale quale* a sistematizării raporturilor dintre Autor, Narator și Personaj, preluată din Gérard Genette, *Figures III*. E de mirare că exegetul nu observă că formula intradiegetic-homodiegetic (categoria 4) nu infirmă remarca a numeroși comentatori ai *Adelei*, potrivit căreia „Doctorul Emil Codrescu e însuși G. Ibrăileanu". E clar că avem a face, pe de o parte, cu o clasificare „tehnică", formală, pe de alta cu o apreciere morală, substanțială. Nu încape îndoială că atît mentorul *Vieții românești* cît și Anton Holban se confesează sub pretextul străveziu al „naratorului", își exhibă propriul caz incluzînd și factori de anecdotică biografică. Transfigurarea firească pe care o suportă aceștia din urmă nu atentează cîtuși de puțin asupra *sensului* depoziției psihologice și intelectuale, asupra fundalului vibrant-liric. Dar Nicolae Manolescu își încearcă puterile într-o întreprindere prin excelență antipedantă, care ia, la un moment dat, aspectul unui „joc de noroc". Căci ce altceva reprezintă procedeul identificării în opere a locurilor privilegiate, „alephurile (termen borgesian — n.n.) alfabetului artistic, în care se condensează întregul"? Denumite, cu ajutorul unui termen din logică, oferit de Constantin Noica, *holomeri*, aceste „părți care se ridică la puterea întregului" nu sînt decît niște „cîmpuri estetice" care așteaptă „lovitura bețigașului unui căutător de comori". Scoțînd eșantioane viu colorate din cutia sa profesională, criticul preferă a trece, mai în glumă, mai în serios, drept un magician. În raza unor asemenea declarații, orice sistem doct și infailibil e compromis, împins în culise. Drept urmare autorul emite considerații acute în chiar capacitatea lor de a sfredeli suprafețele cu punctul incandescent al sensibilității: „Cum să nu bănuim aici o estetică bazată pe oboseala de ficțiune? Și cum să nu vedem legătura cu faptul că *Adela* are înfățișarea unui jurnal? Jurnalul intim este și el un roman: virtual. (...) Jurnalul e o colecție de fapte și un roman din care lipsește imaginația în sensul că abia lectura

o introduce în el. La limită, jurnalul e un roman aleatoriu. Se înțelege că acest caracter nu e niciodată absolut. Nu există opere artistice complet « deschise »". Sau: „... romanul lui G. Ibrăileanu tindea spre jurnal, din sațietatea — de ficțiune, de romanesc, de construcție — a autorului; jurnalul lui Sandu tinde spre un roman, din ambiția literară a naratorului. Dar aceasta nu e totul". Sau: „În romanele lui Camil Petrescu, pe cerul iubirii — mai mult orgoliu decît pasiune — steaua fericirii nu arde". Asociația e, în sobrietatea sa, revelatoare: „Codrescu aspiră feminitatea ca și eroul lui Kierkegaard din *Jurnalul seducătorului*. « Dar jocul acesta Dumnezeu știe unde poate duce », spune el. Oriunde e experiment și joc, este însă și hedonism". Reținem caracterul inocent-marginal (dar cu atît mai demn de interes) al glosei „sociologice": „Trăsura, landoul sînt vehicole ale unei intimități inocente, « pozitive », care leagă pe parteneri, fără ca vreuna din normele sociale să fie periclitată. Să remarcăm, din nou, diferența de Hortensia Papadat-Bengescu și de Camil Petrescu. Acolo călătoria este o escapadă iar automobilul un vehicol al adulterului". Ca și „Mondenitatea (stațiunea internațională, automobilul, escapada, petrecerea în grup etc.) păstrează pînă tîrziu, cum se vede, în romanul nostru, o simbolistică negativă". În totul, lucrarea lui Nicolae Manolescu ni se prezintă sub unghiul unei intense capacități de individualizare, angajată într-o impozantă direcție constructivă. E simptomatică împrejurarea că obiecțiile (nu de puține ori calomnioase) o vizează atît din punctul de vedere al unor „subiectivisme", fluidități capricioase și incontrolabile, cît și din cel al unor „împrumuturi" nedeclarate, așadar al excesului de folosință a bunurilor „obiective". Cred că e nimerit să ne amintim apărarea pe care Camil Petrescu o schița *Istoriei civilizației*... a lui E. Lovinescu, supusă unui tratament similar: „Palatul poartă la intrare o placă pe care stă scris numele celui care l-a gîndit în linii și proporții, abia ici-colo, cîte o coloană mai poartă inițiala celui care a dăltuit-o. D. Lovinescu n-a citat totdeauna pe cei de al căror material s-a servit. E un procedeu pe care marii clasici l-au aplicat curent. Trebuie să ne obișnuim să tratăm nu numai problemele morale, dar și pe cele literare, cum se procedează în știință. Folosindu-le ca realități".

3. Ajuns la capătul amplei întreprinderi consacrate romanului românesc, Nicolae Manolescu ne oferă imaginea deplinei sale maturizări (*Arca lui Noe*, vol. III, Ed. Minerva, 1983). O decantare, o pacificare a spiritului său ambițios, intrepid, se fac simțite la diversele nivele ale eseului, ale cărui crengi se apleacă blînd, încărcate de rod. Analiza implică o autoanaliză, figurile literaturii converg într-o figură a exegetului însuși, în felul cel mai interesant și mai profitabil din punct de vedere moral. Asistăm la un proces de cristalizare a personalității, mai mult decît la tranziția pur și simplu sub zodia altei vîrste, căci vechile ei trăsături n-au dispărut, ci s-au transformat, prin domesticire, rotunjire, dar și printr-o mai largă asumare, în acord cu o conștiință tot mai limpede. Crisparea, starea de alertă, nervozitatea s-au șters aproape în întregime, polemismul și-a redus manifestările declarate, intempestive, pentru a lucra mai în adînc, aidoma unui rîu, sub calme aparențe. O disciplină tolerantă și afabilă pune stăpînire pe pagina lui N. Manolescu, scutindu-l de gestul prea ascuțit, de tonul prea înalt, de rostirea prezumțioasă. Fără a face concesii notabile modului personal, îl rafinează prin relativizare, discreție, mansuetudine. Un aer de prelat al cărții se face simțit, o oficiere în același timp extatică și foarte lucid regizată devine maniera de comunicare, mereu mai rutinată. Excepțional tactician al afirmării de sine, criticul afectează a neglija (ușor) ce susținuse și a sublinia ce neglijase (cu grație studiată). Astfel, propriul „sistem" al clasificării romanului în cele trei „ordine", doric, ionic și corintic, este întîmpinat cu un fin scepticism, nu numai printr-un citat din Roger Caillois („Fiecare sistem este adevărat prin ce propune și fals prin ce exclude"), dar și prin tratarea lejeră, „descusută", fragmentaristă a secțiunii celei mai dificile, cea a corinticului, oglindindu-i întrucîtva natura „incoerentă" („Lumea romanului corintic este neomogenă, incoerentă, vidă. Exprimă o mentalitate derutată sau abuzivă, fără discernămînt, autoritară sau opresivă. Mimarea sau parodia tuturor atitudinilor active"). Explicația sociologică, excesiv, poate, avansată altă dată, ne apare acum suspendată, orice forțare a integrării încetează, în favoarea unei „spontane" analize pe text, a unei aplicări asupra universului concret al operelor. Ironia exegetică răspunde ironiei corinticului, „jocului", „absurdului", „artificiului", „ambiguității" sale, precum o ieșire din armura doctrinară, demonstrînd implicit „inutili-

tatea" armurii. Inventiv în *incipitul* teoretic, Manolescu se vrea inventiv și în exploatarea „parcelelor" supuse examenului: „Și fiindcă am pomenit de Euclid: cîtă ironie pune Ernst în *Euclidul* lui, care, de cîte ori l-am văzut, m-a făcut să mă gîndesc la Grummer și la ciocul lui din lemn! Cîmpul realului seamănă pentru acești artiști cu un cîmp de inepuizabile posibilități. Toate resursele combinării și deformării, toate materialele sînt exploatate pînă la capăt. Artistul pierde gustul reproducerii a ceea ce vede și îl dobîndește pe acela al unei nețărmurite inventivități". „Amănuntul" îl absoarbe pe criticul cuprins de dorința unei „creații" exhaustive, care să nu lase nici o suprafață neprelucrată. Comentariul dedicat operelor poartă în filigran indicații asupra înseși procedeelor comentatorului; „La Bacovia (cu care Urmuz are destule asemănări), creatorul ca demiurg schimonosit este o prezență indiscutabilă. Grosolănia materialului joacă aici un rol important. Ca, dealtfel, și scena pe care sînt puse să joace personajele în acest mod confecționate: și care nu mai poate fi viața, ci un loc inventat de artist pînă în cele mai mici amănunte". Rigoarea aparent diminuată în planul generalului e accentuată în planul particularului, prin substanțialitatea observațiilor, prin adecvarea lor la obiect, fără sacrificiile ce s-ar impune dintr-un unghi tezist. Omologia elementelor romanești și a celor sociale trece într-o penumbră strategică. Nu mai puțin revelator e capitolul final („Postfață: celălalt tigru"), în care criticul pune în discuție „o deosebire de *natură:* între lectura totdeauna liberă a amatorului de literatură (bazată pe pura plăcere) și lectura totdeauna sistematică a criticului (bazată pe juisare)", de unde ar decurge „conștiința imposibilității unui adevărat sistem și conștiința necesității lui". Mai e nevoie a arăta că fiecărei poziții i se recunoaște legitimitatea, că e tatonată înțeleptește o cale a medierii, a armonizării conceptelor ce par a se respinge? Trebuie spus, totuși, că lectura „liberă" ca și cea „sistematică" sînt inexistente în stare pură, că ele apar numai în combinație (în dozaje, evident, foarte diferite). Dacă admitem, așa cum ne spune Nicolae Manolescu, că plăcerea lecturii ne vine din recunoaștere, obișnuință, confort, constatăm aci prezența în germene a sistemului, iar dacă recunoaștem că „juisarea" de care vorbea Roland Barthes *(lecture de jouissance)* e o stare încordată și plină de incertitudine, dar însoțită de voluptatea dificultății învinse, a anxietății ce se autodizolvă, constatăm

într-însa substratul primului tip de lectură. Lectura „naivă" și cea „critică" se determină reciproc și a face apologia celei dintîi presupune, paradoxal, a o celebra pe cea de-a doua, căci, în lipsa unui termen de raportare „contrastant", ea n-ar fi conștientă de sine. Nu numai poezia derivă din poezie, ci și lectura din lectură! Scriind, cu o seducătoare emoție, că „uneori, în momente norocoase, redescopăr pe neașteptate gustul inocent și pur al lecturii. Atunci simt nevoia nu să mă cufund cu totul în carte, ci să ridic privirea din ea: nu să-mi izolez impresia, s-o verific și s-o justific, ci, din contră, s-o leg de lume, așa cum mă cuprinde ea, fără să caut s-o explic", exegetul are o atitudine analoagă celei a citadinului care gustă farmecul vieții rustice, tocmai pentru că e modelat de citadinismul său. Neputînd deveni niciodată pe de-a-ntregul „inocent" (gradul zero al lecturii e o iluzie), nici pe de-a-ntregul „lucid" (ca un computer al hermeneuticii), criticul oscilează între două realități curat teoretice, irealizîndu-le, deopotrivă, în experiența sa. O altă, în fine, formă a evoluției lui Manolescu este impersonalizarea formală, sfiala de sine ceremonioasă. Criticul își proiectează orgoliul personalității în sfere atît de înalte, încît în verbul său habitual rămîne doar poza dezicerii de sine, o modestie chinezească: „... am învățat, dacă nu numaidecît să iubesc romanul, măcar să-l citesc". Sau: „Ambiție sortită din principiu eșecului? Nu cred. Poate fi incapacitatea mea de a găsi soluțiile cele mai bune". Nu de puține ori, N. Manolescu declară a nu ști, a nu fi capabil, a nu fi înfăptuit decît un minim dezolant: „...dacă știu, în oarecare măsură astăzi *cum* este romanul, nu știu cîtuși de puțin *ce* este el". Cel ce se delimita odinioară cu fulgurantă îndîrjire de confrații mai vîrstnici, de la Tudor Vianu și Vladimir Streinu la Adrian Marino, se apropie acum de cei mai tineri cu o larghețe și chiar cu o smerenie cu atît mai neașteptate, cu cît, în unele cazuri, e contrazis de aceștia (Radu G. Țeposu, Cristian Livescu). Autorul *Contradicției lui Maiorescu* își pleacă fruntea, supus, în fața obiecțiilor (gest falacios, însă de o perfectă caligrafie), acceptînd cu o voce epurată de deșertăciuni că „folosul unor obiecții e mai mare, pentru orice teorie sau analiză, care cresc și se clarifică din acest îngrășămînt, decît constatarea elogioasă a pretinsei (și imposibilei) ei perfecțiuni". Un hieratism transparent, generos, reprezintă stilul pe care și-l dorește, în prezent, Nicolae Manolescu, pentru un soi de „înălțare" la cerurile clasice.

Strategiile personalității (Nicolae Manolescu)

În calitatea sa de eseist, adică de autor al *Temelor (O ușă abia întredeschisă* [*Teme 6*]*)*, Ed. Cartea Românească, 1986, Nicolae Manolescu își dezvăluie personalitatea în chipul cel mai pregnant. Dacă exercițiul cronicarului este îndatorat unui obiect precis, nu totdeauna ales în virtutea unei consonanțe, iar travaliul cercetătorului e îndatorat unei idei de construcție, producătorul de eseu, acea „promenadă a judecății", cum îl definea bătrînul Montaigne, e „liber" în fața sa ca în fața unei oglinzi. De unde aerul narcisiac, declarat ori implicit, al majorității scrierilor de acest fel. Pretextul cultural, variat și lejer, constituie o vestimentație ce se pliază pe trup, fără a împiedica gesticulația, fără a stînjeni mimica. Eseismul e un lirism al speculației. Fragmentar, mobil, condensat în centri iradianți, concitat sau transfigurat de contemplație exact pe durata stării intelectual-emoționale, nu se poate contraface la adăpostul unei erudiții impersonale sau al unei posturi standardizate. Egal cu sine, zvîcnește din propriul impuls, fără preparative vizibile și fără a lăsa reziduuri. De caracter frecvent moralist, eseul reprezintă un excelent material pentru caracterizarea morală a autorului său. Moralitățile subiective le cuprind pe cele obiective (sau invers). Scriindu-și *Temele*, Nicolae Manolescu își revelă natura duală, ludică și gravă, „frivolă" și profundă. De unde să pornim spre a o fixa?

Ar fi o eroare să absolutizăm una din laturi, căci, la rîndu-ne, am pierde fie simţul umorului, fie pe cel al seriozităţii, ambele necesare în judecata literară. Sclipitor şi melancolic ca un moralist francez, rafinat şi spiritual, fugind de pedanterie precum un habitual al saloanelor, criticul nostru sugerează o „taină" a unei „compoziţii sufleteşti", sub semnul surîzător al jocului. „*Un comique, voilà ce qu'est le teneur de Journal*", spunea Roland Barthes, atît de în duhul lui Jules Renard, şi nu întîmplător volumul se încheie asupra acestui citat. Se manifestă o disciplină a disimulării, bine pusă la punct. Experienţa lăuntrică e absorbită de o ficţiune comportamentală, dar aceasta din urmă nu e decît emanaţia celei dintîi. Un cerc vicios ne împiedică a determina punctele de plecare, cauzalităţile. Lectura (de la un moment dat, lectura personalităţii) poate începe de oriunde şi poate sfîrşi oriunde, cu rezultate practic identice. Picanteria, mondenitatea sînt aduse oarecum ostentativ în faţă, ca nişte mobile cochete. Dar ce dovedeşte aceasta? N. Manolescu este exponentul unei gîndiri riguroase, transparente şi uşor sceptice, ori prizonierul unui temperament marinist, îmbătat, spre a relua termenii lui Croce, de senzualism şi ingeniozitate? Greu de răspuns, inutil de răspuns: „nu încape îndoială că alegoria este o oficializare a legăturii dintre frumos, bine şi adevăr. Cine să fie aceste zeităţi corpolente aşezate la picioarele eminenţilor oameni? (. . .) Le priveşti cu atenţie şi vezi că suferă de o obscenitate pe care puţinătatea straielor o sugerează infinit mai bine decît ar fi putut-o face corpul gol. Aproape că îţi vine s-o ierţi pe Madame de Maintenon care a pus pe pictorii de la curtea lui Louis al XIV-lea să « îmbrace » femeile din tablourile alegorice clasice". Acesta e limbajul *Temelor*. Elocventă ni se prezintă fuga aristocratică de efort. Repudiind postura pedantă, eschivîndu-se de la exactităţile anoste, de la o prea mare fixare în genere, eseistul cultivă un oţiu, care e o „filosofie", un mijloc de a nu se brusca pe sine, de a se păstra indefinit într-un fin echilibru. Acest echilibru e atît de fragil, încît ar putea fi vătămat fie şi de transcrierea prea apăsată a unei informaţii, de divulgarea prea terestră a unei surse. Un accent pasional l-ar putea distruge într-o clipă, o respiraţie mai puternică l-ar împrăştia ca pe-o corolă de păpădie. E afectată o lectură care e propria sa fantasmă, aeriană ca un vis: „Reciteam zilele trecute romanul lui Sadoveanu *Venea o moară pe Siret* şi aveam impresia că o parte a subiectului îmi este cunoscută

de undeva. Am știut aproape instantaneu de unde anume. Curios e că asemănarea nu m-a frapat la niciuna din lecturile anterioare și nici nu-mi aminteam s-o fi semnalat cineva". Și încă mai sugestivă în sensul jocului pe care autorul îl practică cu sine însuși, felin și dîndu-și o delicioasă importanță, e următoarea paranteză: „Am citit o descriere asemănătoare în Elie Faure sau altcineva, nu mai știu, sau am visat-o". Irezoluția subtilă a eului auctorial continuă cu grații onirice, cu simularea unor trîndăveli pe care le-ar încerca un școlar al absolutului. Criticul știe bine ce-l prinde și nu scapă ocazia a-și pune în valoare farmecul: „Nu sînt în stare să mă ridic, să trag spre mine de pe noptieră caietul în care notez tot ce-mi trece prin cap. Apoi adorm profund. Cînd mă trezesc, constat că am uitat despre ce era vorba. Eforturi disperate de a-mi reaminti! Și senzația că am în creier o tablă de școală de pe care cineva a șters cu buretele ceea ce fusese scris". Și cutează a înlocui — scandalos, nu-i așa? — parcurgerea conștiincioasă a „bibliografiei referitoare la oraș" cu... imaginația: „Nu cunosc cărțile. Titlurile însă îmi sînt de ajuns, ca să-mi imaginez despre ce e vorba dincolo de coperțile pe care se află imprimate". Nici mai mult nici mai puțin! Aidoma unui poet ce recunoaște înfiorat misterul, N. Manolescu îi face reverențe... ușor incredule. Maxima sa profunzime e o poză. Abisul e neutralizat în chip elegant, printr-un protocol al rostirii, patetismul e dezamorsat cu mișcări abile, de expert. În încăperile solemnității se intră cu pași dansanți. Fiorul ocult se întîlnește cu șăgălnicia, într-un savant amestec: „Mi-ar plăcea să știu ce e cu Don Juan. Dar nici o interpretare nu m-a convins așa că e mai înțelept să rămîn la nedumerirea mea inițială decît să mă laud că i-am descoperit secretul". Cu cochetărie, criticul afectează a ști mai puțin decît știe, a fi mai puțin priceput decît este în realitate. Scepticismul amabil al creatorului de idei se amuză în a se mărturisi ca și cum irațiunea domeniului său ar fi deplină, iar nu relativă, subminîndu-se, negîndu-se mereu, calm, zîmbitor, cu o mască lăcuită, orientală, a acceptării curtenitoare a inevitabilului. Postura morală predominantă e cea a detașării. O detașare subtilă, enigmatică, detașare care creează spațiul propice înscenării. E contrafăcută ingenuitatea ori contrafacerea capătă un caracter ingenuu? Jocul de oglinzi e mînuit cu artă: „De ce simt nevoia să aștern pe hîrtie, din cînd în cînd, ceea ce gîndesc, simt, citesc etc.? Ca să nu uit? Nu

poate fi asta: cînd le regăsesc după un timp, e ca și cum le-aș fi uitat, toate aceste lucruri notate (...). Probabil că întrebarea revine la aceea, mai generală, « de ce scriu?» și la asta n-am nici un răspuns". Pentru variație, nu ezită a-și schimba deghizamentul. Peruca și jaboul sînt lepădate la repezeală, în locul loc fiind arborat costumul național autohton. După ce ne-a vorbit ca La Rochefoucauld ori ca Roland Barthes, se rostește ca un personaj din Ion Creangă, mucalit și duhliu, iubitor de zicale: „Eram bolnav de dorința de a învăța. Am rămas cu această boală pînă în ziua de azi. Sînt mai conștient acum decît în adolescență că puterile intelectuale îmi sînt limitate, dar tocmai de aceea sufăr mai tare. Aș vrea să știu totul. Ascult cu gura căscată pe oricine mi se pare că-mi furnizează cunoștințe noi (...) Dacă s-ar putea, aș vrea să fiu ca doctorul care mă consultă și-mi pune un diagnostic, sau ca muzicianul care, dintr-o privire, citește o partitură la care eu mă uit ca mîța în calendar". Să urmărim mai îndeaproape mecanismul acestor eseuri, analizînd unul din ele și anume cel intitulat *Scrisul și cititul*: „de cînd mă știu, declară N. Manolescu mi-a plăcut, de fapt, nu să citesc cărți, ci să scriu despre ele. Deosebire deloc neglijabilă, care vrea să spună că « cititor de literatură » și « critic literar » nu sînt în fond expresii sinonime". Izbește din capul locului tăietura insolită a propoziției, „senzaționalul" pe care-l are în vedere. Banalitatea e ocolită printr-o neprevăzută răsucire a gîndului, printr-o încordare a expresiei. Bunul simț e astfel pus la încercare în chip formal: „Că nu toți cititorii sînt critici, asta înțelege oricine, dar că un critic nu e un cititor, asta ridică oarecari dificultăți bunului simț. Și totuși"! Spre a-l deruta pe cititor (operație voluptoasă pentru ambele părți) autorul face un ocol prin sociologie, o sociologie bineînțeles fantezistă, care e un mijloc de a comunica o observație serioasă într-o manieră delectabilă: „Ca orice cititor burghez (și cine, dacă nu burghezia, a descoperit lectura în accepția noastră de azi?), mama mea se simte o beneficiară a scrisului altora. În concepția burgheză, între producător și consumator există o linie de demarcație netă. Pentru cititor, scriitorul este totdeauna Celălalt. Și invers". Cîtă gravitate și cîtă farsă intră în atari rînduri? Urmează o autodenigrare grațioasă, o umilință trucată, dezvoltată ca într-un spectacol în cerc intim: „Să fi trăit eu vreodată, cu adevărat, bucuria de a mă lăsa stă-

pînit, cucerit de ipocritul meu geamăn, scriitorul? Oricît caut în mine urmele acestei supuneri, nu găsesc decît orgoliul de a o respinge, de a intra în joc, de a călca linia de demarcație". Spectacolul continuă cu o deconcertantă pseudorecunoaștere: „Am fost și am rămas din această cauză un mediocru cititor". Partea interesantă a acestei inteligente mistificări e imposibilitatea de a separa impostura glumeață de realitatea gîndului, coaja strident vopsită de miez. Eseistul piruetează pe probleme intelectuale din cele mai incitante, cu aerul a le bagateliza. Modestia sa voioasă complică și mai mult situația. O afectare a simplificării, pe care o avea deseori și G. Călinescu, subliniază, pentru ochiul avizat, tocmai dramatica ireductibilitate a chestiunilor. Histrionismul lui N. Manolescu nu e decît o ambasadă pitorească a personalității sale, un demers bonom al unor principii ce se caută, în fond, cu febrilitate. Într-o clipă, redevine (aproape) solemn: „Am fost, cu siguranță, critic înainte de a ști exact ce înseamnă aceasta, căci am realizat inconștient paradoxul esențial al criticului și care constă în a se devota literaturii, nu însă absolutizînd-o, ci instrumentalizînd-o". Să mai remarcăm (conștienta?) erotizare a cuplului cititor-scriitor. Primul pare circumscris tipologiei subalterne, emoționale, devotate, de surdinizare a conștiinței critice, corespunzătoare feminității tradiționale: „Cititorul e devotat, pasionat, nu foarte pretențios (deși nu înghite orice), capabil să-și uite de sine cînd lectura îl captivează; cartea fiind a altuia, se recunoaște cu emoție în ea, maximul orgoliu fiind de a crede că celălalt scrie în fond despre el: cititorul este totdeauna, din acest unghi, cel *scris*, iar scriitorul cel *citit*". Cel de al doilea e masculin prin autoritate indemonstrabilă, printr-o autoanaliză ce nu exclude narcisismul, prin spirit dominator, posesiv: „Cu totul altfel se comportă criticul. El e distant, lucid, pretențios (deși înghite orice), incapabil să-și uite de sine chiar și cînd lectura îl captivează; socotește mai normal să scrie el însuși despre ceea ce citește decît să citească ceea ce a scris altul; cartea fiind a altuia, crede că a fost scrisă pentru el (și nicidecum despre el)". Urmează o demonstrație a faptului că „cele mai sugestive" pagini despre citit ne-ar veni din partea scriitorilor și nu a exegeților, calificați, aceștia, de obsesia scrisului. Citatele ilustrative sînt din Marcel Proust, Thomas Mann, Virginia Woolf (evitîndu-se menționarea cărții unui critic, Émile Faguet, *L'art de lire*). Apoi ni se oferă confesiunile lui R.

Barthes, din *Le grain de la voix*, care ne asigură că s-a specializat în două feluri de lectură, cea din pat a cititorului și cea de la masă a criticului: *„Le lit, c'est le meuble de l'irresponsabilité. La table, celui de la responsabilité"*. Nu mai puțin fetișist decît eseistul francez, care alcătuiește „un fel de elogiu al instrumentelor de scris", autorul *Temelor* ține a ne da relații îndeajuns de amănunțite asupra existențialului său scriptic: „Eu însumi nu scriu decît de mînă. Copia dactilografiată mi s-a părut totdeauna cea mai străină de mine. Abia în tipar încep să mă regăsesc, e drept, sub o formă, alta, a mea însumi (. . .) M-am obișnuit cu aspectul paginii, pe care o am și acum în față, așa cum m-am obișnuit cu culoarea ochilor sau cu forma nasului pe care mi le văd zilnic în oglindă, cînd mă bărbieresc". Cît de departe sîntem de vîrsta idilică a comentariului, care-i îngăduia lui G. Ibrăileanu următoarea cugetare: „Salvarea criticului stă în tăria lui de a deveni cetitor" . . . Concluzia? Sînt două. Una, într-un plan „logic", adică limpid, cumpănit, supravegheat, deși pornit din imboldul inconformist inițial. Criticul se caracterizează pe sine nu fără superbie, însă într-o organicitate rațională, într-o formulă aproape de accepția unanimă: „Poate că dincolo de toate, am citit din prima clipă în vederea scrisului, tocmai fiindcă am intuit că scrisul mă constituie mai serios și mai profund decît cititul". A doua concluzie închide însă voluta ideii într-o formă mai puțin obișnuită, intens persuazivă, fierbinte, pe care am numi-o paradoxul patetic. Autorul nu numai că ni se mărturisește dintr-un strat al său mai adînc, dar ne și izbește imaginația. Își impune ideea nu prin soliditate, prin conturul său rațional ci pulverizînd-o într-o jerbă de artificii. O „sacrifică" printr-o exagerare ultimă, spectaculoasă: „Nu știu, n-am știut, probabil, niciodată, ce înseamnă să citești de dragul de a citi. Aceasta e o infirmitate. Îmi dau seama că dacă, într-o zi, cine știe de ce, n-aș mai scrie, aș înceta în aceeași clipă să citesc". Acest spasm moral, această țîșnire de plasmă psihică în afara tiparelor, cu totul imprevizibilă și năucitoare, busculînd cititorul, proiectîndu-l într-o zonă vizionară, constituie „vîrful săgeții" criticului. Apar momente în care el nu-și mai poate reproșa, precum îi reproșează lui Gala Galaction, „o sinceritate exagerată", căci precauțiile sînt date la o parte și propoziția alunecă de la sine, într-o „exagerare",

precum un bolovan ce pune în mişcare o avalanşă. O asimetrie, o ruptură, o izbucnire de „profunzimi" dau paradoxului o înfăţişare paroxistică. E un soi de vizionarism al ideii, o transfigurare prin sine a lucidităţii incandescente, în genul camil-petrescian, deşi cu o altă miză. Iată încă două-trei exemple: „dacă scrisul exprimă pe cel care scrie, la rîndul lui, cel care scrie ia cu timpul chipul scrisului său. Tot aşa cum, după ani îndelungaţi de convieţuire, soţii încep să semene unii cu alţii la trăsăturile feţei". Ca şi: „Tocmai în asta constă absurditatea, în coerenţa desăvîrşită, în dispariţia din realitate a întîmplătorului, a accidentalului, înlocuite de o necesitate teribilă şi strictă ca un cerc de fier". Ca şi: „Don Juan nu poate fi, deci, un om obişnuit, ci unul înzestrat cu atribute divine: iadul îşi propune să-l zdrobească tocmai pentru a-şi arăta puterea în raport cu cerul. Don Juan e miza pămîntească a unui conflict între dumnezeu şi satana". Fără a o reduce la o unitate, la o cheie, atari însemnări fosforescente potenţează personalitatea criticului în însăşi complexitatea sa. O demonie a acesteia se trădează prin strategiile din ce în ce mai puţin facile ale jocului, prin strădania de a cîştiga partida originalităţii. Nicolae Manolescu are însă grijă de a acoperi repede spărturile, de a nu lăsa flăcările infernale să iasă la suprafaţă decît un timp scurt, reconstituind calmul ambiguu al textului, discreţia sa enigmatică, în virtutea unei discipline ce-l împiedică a se livra „integral". Magmei expresive, bolovănoase şi distrugătoare, i se preferă fineţea cristalului. Geamătului de suferinţă i se preferă surîsul liniştitor, impenetrabil, de om de lume. Împrejurarea că nu s-a dedicat literaturii propriu-zise, păstrîndu-se exclusiv în sfera criticii, se lămureşte poate, dincolo de facultativele explicaţii asupra distincţiei dintre „citit" şi „scris", prin necesitatea unei dozări, a unei civilizaţii a confesiunii. O evidentă pudoare ne dă de multe ori impresia că ar fi putut spune mai mult decît spune. „Cînd spunem totul, nota Julien Green, scriem ca nişte barbari". Nicolae Manolescu e unul din cei mai civilizaţi autori români de azi, între altele şi prin elegant-severa decantare a imaginii de sine.

Nicolae Manolescu în chip de colonizator

Savantul și filosoful austriac Otto Neurath a denumit veacul nostru drept unul al metodologiei. Nici o discuție actuală asupra poeziei nu poate eluda metodele atît de proliferante, obligînd la luarea unei poziții față de cele mai însemnate ori mai recente, nu o dată reducîndu-se, pînă la urmă, la un discurs asupra metodei. Poziția tradițională a receptorului, bizuită pe gust, intuiție, emoție, sensibilitate, s-a discreditat, termenii menționați devenind frumoase epave romantice. Pentru mulți, invocarea lor frizează neseriozitatea. Cum am mai putea citi poezia cu ochii și cu sufletul părinților și bunicilor noștri? De această rușine ne salvează Metoda. Ea s-a instaurat precum un concept indispensabil nu numai prin împrejurarea că trebuie să aderăm la una din fețele sale existente, respingîndu-le ori amendîndu-le pe altele, ci și să creăm, la rigoare, propria metodă, botezînd astfel orice demers critic, indiferent de motivația sa subiectivă ori obiectivă, de funcționalitatea sa, de rezonanțele sale în generalitate ori în unicitate. Ca orice modă, fenomenul se manifestă într-o supralicitare mai mult sau mai puțin frapantă. Iată o mostră de reflexie metodologică: „Metoda greacă (...) constă într-o modificare constantă a metodei, de fiecare dată urmînd să extragă metoda din obiectul însuși" (Rudolf Kassner). Nu vom insista asupra aerului crepuscular, alexandrin, ce se degajă dintr-un atare

formalism (exteriorizare tiranică, instituire a unor scheme ce trădează o indiferență în substanță, pînă la aspectul maniacal al unei terminologii eteroclite, care amintește, așa cum s-a observat, rostirea prețioaselor ridicole molierești), mulțumindu-ne a sugera astfel climatul în care a fost elaborat eseul lui Nicolae Manolescu, *Despre poezie* (Ed. Cartea Românească, 1987). De la prima pagină, autorul simte nevoia înscrierii pe harta diacronică a poeticilor: gest baroc prin saturație informațională ca și prin conștiința relativizantă a timpului istoric. Simpatia sa, cum și era de așteptat, se îndreaptă nu spre doctrinele lingvistice, inițiate de retoricile clasice și evoluînd spre structuralism și semiotică, ci spre cele nonlingvistice, din rîndul cărora sînt amintite *La Poesia* de Benedetto Croce, „în care autorul determină o funcție spirituală a omului, legată de intuiție și fantezie", *Principiile de estetică* de G. Călinescu, în care se susține că „limbajul nu e decît instrumentul poeziei", și *Qu'est ce que la littérature* de Charles du Bos, în care limbajul, incarnare a emoției, capătă o accepție transcendentă. Semnificativă reacție umanist-restauratoare! Nominalismului i se dă o replică într-un fel clasică, „sănătoasă", în numele mentalității unei creații fără complexul sterilizant al uneltelor sale. Aproape fără preliminarii, N. Manolescu declară război conceptului abuziv de limbaj, panlingvismului: „...noțiunea de limbaj poetic este echivocă: privește cu un ochi spre domeniul limbii, al expresivității comune și al stilului individual, iar cu altul spre domeniul poeziei, al convențiilor literare și al scriiturii artiștilor. Devine de neevitat confuzia dintre limbajul poetic și poezie, dintre stilistic (sau « poetic ») și poetic. Această confuzie s-a născut odată cu abordarea lingvistică a poeziei". Vechile poetici, fundamentate exclusiv pe factorul limbă, au utilizat un criteriu cantitativ, definind poezia drept un limbaj prozastic ornat. Dar tranziția lor spre modernitate, deși implicînd recunoașterea unui criteriu de distincție calitativ, a unei funcționări specifice a limbajului poeziei, a rămas tributară nediferențierii primare, didactice. În opinia criticului poeticile moderne, „ca și retoricile, creează dificultatea (...) care constă în aceea că nu există nici un criteriu suficient de precis cu ajutorul căruia să putem deosebi faptul de stil de faptul poetic propriu-zis". Din care pricină, limbajul poeziei nu poate fi satisfăcător diferențiat de stilul poeziei, rămînînd, noțional, într-un limb al confuziei.

Aci se află unul din punctele cheie ale atitudinii eseistului. Parcurgînd cu atenție o sumă de teorii lingvistice, de poetică și stilistică, înțelege a-și însuși cîștigurile intelectuale aduse de acestea, dar le respinge în pretenția lor de a da o ultimă explicație poeticului, înțeles ca un simplu mecanism de limbaj. Nu ni se pare un refuz al obtuzității ori al ignoranței, ci al meditației din unghiul sensibil al cititorului, ce rămîne pururea, în sens sainte-beuvian, criticul. Praxisul celui din urmă întemeiat pe contactul cu opera, nu-și poate recunoaște vasalități oneroase: „Înțeleg să nu pierd din vedere cîștigurile pe care structuralismul și semiotica le-au adus în cunoașterea poeziei; dar, dacă nu revin la o abordare nonlingvistică a poeticului, nici nu-mi joc cartea pe una strict lingvistică". Temperanță asupra căreia vom reveni. Insistînd asupra faptului că între limbajul în general și limbajul poetic există o discontinuitate, N. Manolescu crede că „poezia nu este un efect al poetizării limbii naturale, ci, din contră, cauza care determină un aspect particular al acestei limbi". S-ar putea vorbi de o cooperare între cele două entități, dar nu de o identitate a lor: „Poezia face apel la micro-structurile limbii ca la un material cu ajutorul căruia își construiește macro-structura proprie: și dacă nu există nimic în poezie care să nu fi existat mai înainte în limbă, nu e mai puțin adevărat că nu există nimic în limbă capabil să dea naștere de la sine poeziei". Cuvinte ferme, însă care evită focul pamfletar, ruptura excomunicatoare. Criticul nu frînge toate punțile rezervîndu-și o anume diplomație. Insurgența împotriva tezei prestigioase a reducerii poeziei la materialitatea sa lingvistică, deci la o simplă tehnică, e tradusă aci în tonalitatea moderată, fin sceptică, a unei dispute academice. În fond însă, postura e consonantă cu izbucnirile viforoase, vaticinare ce s-au făcut simțite în domeniu, dintre care o amintim pe cea a lui E. M. Cioran. Marele moralist protestează după cum se știe, cu toată energia, împotriva unui imperialism al teoriei limbajului, în numele spiritului care, „frînat din capul locului, se învîrte în gol", al gîndirii care e grevată de un nou fel de teologie: „Poezia este *amenințată* atunci cînd poeții acordă prea mult interes teoretic limbajului, făcînd din el un subiect constant de meditație, cînd îi conferă un statut excepțional, aparținînd mai mult teologiei decît esteticii. Obsesia limbajului, încă destul de acută în Franța, n-a fost aici niciodată atît de virulentă, și atît de sterilizantă ca astăzi: nu sîntem

departe de a promova unealta, intermediarul gîndirii, ca obiect unic al gîndirii, ba chiar ca substitut al absolutului (...) Nu poate fi gîndire vie, fecundă, care să muște realul, cînd cuvîntul se substituie brutal ideii, cînd vehiculul are mai multă importanță decît încărcătura pe care o transportă, cînd unealta gîndirii este asimilată gîndirii însăși. Ca să gîndești cu adevărat, gîndirea trebuie *să adere* la spirit..." Schimbînd ceea ce e de schimbat, asemenea considerații ni se înfățișează perfect valabile și în cazul poeziei. Întîlnirea dintre N. Manolescu și autorul *Silogismelor amărăciunii* se produce, în chipul cel mai protocolar, pe un neașteptat teren comun.

Cu toate acestea, lucrurile nu sînt chiar simple. Ontologizarea poeziei, care e, în esență, atitudinea criticului, nu poate face *tabula rasa* din tot ce s-a afirmat în poeticile lingvistice, nu se poate valida decît confruntîndu-se cu ele, descoperindu-le punctele vulnerabile și, deopotrivă, asimilîndu-le aporturile. Am spune că nu e cu putință o distrugere, o vidare a teritoriului cucerit, ci doar o colonizare a lui. Colonizare ce presupune încrucișarea elementelor viabile autohtone cu cele venite din zonele unor alte încredințări. Vastul teritoriu nu poate fi în nici un caz pierdut pentru cultură, chiar dacă erorile ce s-au petrecut între fruntariile sale sînt vădite. Un anume compromis apare inevitabil. Cu atît mai mult, cu cît nici bastioanele structuralist-semiotice nu sînt lipsite de cîte un cal troian al recunoașterii unor insuficiențe. N. Manolescu amintește astfel o remarcă a lui Jakobson, din *Ce este poezia?*: „Frontiera care desparte opera poetică de ceea ce nu este operă poetică este mai labilă decît frontierele din organizarea internă a statului chinez de odinioară". Din același ilustru teoretician ar mai fi putut fi citată o afirmație și mai clară: „un lingvist surd la funcția poetică este un flagrant anacronism" Riffaterre stabilește dubla lectură a textului liric *(în Sémiotique de la poésie)*: una bizuită pe „competența lingvistică elementară", alta solicitînd o „competență literară", în virtutea unui cod estetic. Și exemplele ar putea fi înmulțite. De unde colaborarea, în punctele rezonabile, a lui N. Manolescu cu idiomul repudiat. Poezia ar fi, ni se arată, un factor inefabil, deși coincident cu faptul de limbă, inconceptibil în afara acestuia. Ni se dau repetate dovezi de prudență în susținerea unor idei ce ar putea luneca în exagerări de alt gen, din

exces de zel demonstrativ. Criticul se fereşte de extremisme speculative, aşezîndu-se cu schepsis între concreteţe şi abstracţiune, între contingent şi absolut, adică între imanenţa limbii şi transcendenţa poeziei: „mi-a fost cu neputinţă să definesc poezia fără să o disting de limbă, deşi am ştiut tot timpul că abia a o distinge limpede înseamnă a o defini cu adevărat (...) aşa încît n-am început cu poemul spre a coborî la limbă, cum ar fi fost normal din unghiul de vedere pe care l-am susţinut, ci am străbătut drumul invers, de la cuvînt la frază şi apoi la poezie; ceea ce însă ar putea avea avantajul de a reface implicit traseul clasic al poeticilor, care au fixat de obicei problema poeziei la nivelul cuvîntului şi, mai rar, la acela al frazei". Mentalitate tipică de colonist! Abilă îmbinare de respingere şi asimilare, de diferenţiere şi amalgamare, într-un scop constructiv. Un elegant scepticism, o subţire dezangajare îi dictează lui N. Manolescu să recunoască imposibilitatea clarificării definitive a unor chestiuni de o maximă dificultate internă. Declaraţia respectivă ilustrează, sub semnul aporiei, o caracteristică împletire între intonaţia sceptică şi cea patetică: „Ar fi o prostie să declar, acum, că am reuşit să răspund la ele (la întrebările puse — n.n.). Dacă după toţi aceşti ani (le-am pierdut socoteala) de cînd mă izbesc de ele ca de un perete, cineva m-ar lua din scurt zicîndu-mi: ei, ce este poezia? sau: cîte feluri de poezie ai descoperit?, aş ridica din umeri la fel ca la început de tot şi ar trebui să recunosc că nu ştiu mult mai multe decît odinioară". Refugiul eseistului, pe jumătate zîmbitor, pe jumătate amar, este... în metaforă, adică în chiar materia analizată. O metaforă oferită de teritoriul romanesc ce, oricum, i-a fost pînă în prezent cel mai familiar: „Un personaj dintr-un roman al lui Sábato spune că neputinţa tragică şi deopotrivă viclenia subtilă a spiritului uman rezidă în faptul că el e indisociabil de un corp material. Probabil că lucrurile stau la fel şi în poezie: neputinţa şi subtilitatea duhului ei constau în aceea că se încarnează doar cu materialul cuvintelor din limba obştească".

Partea a doua a cărţii, intitulată la fel de şăgalnic-didactic *Cîte feluri de poezie există* (prima parte se intitula *Ce este poezia!*), schiţează o istorie a poeziei, în temeiul unora din teoretizările prezentate la început. N. Manolescu dovedeşte în acest loc mai puţină circumspecţie, dus de un fel de spontaneitate a speculaţiei. Siguranţa tonului e mult mai mare şi, ca urmare, cîteva nuanţe sînt sacrificate derulării ideii,

logicii sale particularizate. Astfel apare o indistincţie între poetica tradiţională şi poezia tradiţională (dinaintea lui Baudelaire ori Gérard de Nerval). În realitate, trăsăturile poeticii nu sînt imputabile poeziei, care, în imanenţa sa, e unitară peste fruntariile epocilor şi şcolilor, putînd fi departajată categorial. Socotim amendabilă aserţiunea eseistului, conform căreia poezia tradiţională se bazează pe un poetic „ce aparţine de o sferă formal reglementată: opoziţia cea mai pertinentă, pe care vechea poezie o are în vedere este aceea dintre vers şi proză. Oricîte nuanţe ar putea fi întrevăzute, poezie înseamnă, în ochii celor vechi, versificaţie. De aici decurg două consecinţe: poezia nu este pentru ei un limbaj specific, ci numai o ordine anumită a limbajului comun (adică versificaţia) şi, cel mult, o împodobire a lui cu ajutorul unor figuri; apoi, vorbind limba obştească, poezia tradiţională o priveşte ca pe un instrument de a transmite simţăminte şi idei obşteşti, de care se apropie prin imitare". Desigur, nici pentru Shakespeare, nici pentru Góngora, nici pentru Hölderlin atari reguli didactice n-au constituit un instrument efectiv de creaţie. Conştiinţa lor lirică autentică, latentă în text, e apropiată de cea a marilor lirici moderni, într-o organicitate a fenomenului asupra căreia se pot aplica firesc sensibilitatea şi criteriile noastre exegetice. Dacă aci poate fi vorba de o imprecizie a formulării, căci nu ne închipuim că N. Manolescu vede situaţia altfel, o obiecţie mai apăsată se poate aduce consideraţiilor legate de aşa-zisul post-modernism, termen utilizat iniţial de către urbaniştii americani, ajuns repede „o epistemă" cu o mai largă deschidere, aplicat şi asupra celorlalte arte, inclusiv asupra poeziei. Cum putem justifica noţiunea? Care este necesitatea ei? Ce atribute convingătoare posedă postmodernismul? Unul reprezintă un criteriu sentimental, deci îndeajuns de vag: „sentimentul (şi, mai tîrziu, conştiinţa) poeţilor contemporani că epoca modernă trebuie considerată încheiată iar poezia ei privită ca o instituţie istorică". Altul, mai consistent, ar fi de natură textuală: „E destul să punem faţă în faţă un text aparţinînd avangardei istorice sau modernismului interbelic cu unul aparţinînd vremii noastre ca să ne convingem că ele conţin un număr important de diferenţe". Nu e posibil însă ca atari „diferenţe" să se explice prin marca personalităţilor, fără a angaja o inaugurare de epocă? Deosebiri mari au fost şi există între producţiile personalităţilor aceluiaşi timp.

N. Manolescu însuşi e conştient de ambiguitatea situaţiei, notînd: „Dar neasemănare nu înseamnă numaidecît ruptură. Însuşi termenul de postmodern arată că nu s-au desfăcut de tot legăturile cu modernul (...) poezia postmodernă prelungeşte poezia modernă, se întoarce la ea". Dacă aşa stau lucrurile, de ce să vorbim neapărat de o înnoire istorică, de un alt ciclu? De ce să introducem în pripă un concept cu acoperire dubioasă, numai pentru a marca simţămîntul firesc al progresiei? E ca şi cum întîlnind pe stradă o coloană de soldaţi îmbrăcaţi în aceleaşi uniforme, ai ţine cu tot dinadinsul să-i imparţi în autentici şi inautentici. Ideea de legătură, mereu relevată de eseist, o face mai puţin credibilă pe cea de discontinuitate majoră, epocală: „poezia postmodernă se constituie ca o acceptare a tradiţiei literare". Ori: „Atitudinea caracteristică este acum una recuperatoare". Ni se spune că: „Pentru Rimbaud, clasicii şi romanticii erau «les grandes têtes molles»: el vroia să scrie altfel decît ei". Dar, la urma urmei, nu sînt astfel şi pentru aşa numiţii postmodernişti, în ciuda intertextualităţii (un alt termen ce cunoaşte o pompă excesivă)? O anume lărgire a bazei tradiţionale nu înseamnă, după cum nu a însemnat nici în epoca interbelică, o suprapunere lipsită de simţ critic cu această bază. Între preluarea unor modele şi inovaţie, mecanism ireductibil al oricărui act de creaţie în artă, a existat, există, şi putem prevedea că va exista şi în viitor, un dozaj diferit de la un autor la altul. Postmodernismul ni se înfăţişează drept o problemă oţioasă, din pricina lipsei fireşti de perspectivă istorică. În strictă contemporaneitate, ne e greu, dacă nu imposibil a sesiza exact curenţii dislocării, direcţia lor, natura şi amploarea schimbărilor ce se produc. Avea dreptate E. Lovinescu, glosînd, în *Istoria literaturii române contemporane (1900—1937)*, în marginea unui fenomen similar: „Masca morală a generaţiilor nu poate fi luată decît mai tîrziu şi nu atît prin studiul lor izolat, ci prin contrastul cu ceea ce precede şi urmează". Sau aceeaşi înţeleaptă expectativă, în expresie anecdotică: „Priviţi dinafară, unii din tinerii publicişti nu erau departe de eroii pieselor vechi ce declarau patetic: — Noi, oamenii evului mediu. Sau: — Încotro, fraţilor? — Ne ducem la războiul de o sută de ani...". Citate la care putem adăuga unul, de remarcabilă luciditate, deşi într-un context carecum echivoc, din chiar N. Manolescu: „Să mai spun că postmodernismul este definit, în aceste condiţii,

într-un mod absolut contradictoriu și că uneori aceleași argumente servesc la concluzii opuse? Nu mă simt în stare să discut problema în ansamblul ei și nici exhaustiv". Înțelegem tentația comentatorilor de a lua în discuție fenomenul, nu însă și credința unora că simple speculații, frecvent divergente, ar trebui luate altcumva decît propoziții facultative. Nesiguranța ce domnește în micul domeniu încropit de curînd ar fi cazul să ne pună în gardă. Aproximații, tatonări, ipoteze, de acord, dar nu linii ale certitudinii, în planul unui pur experimentalism istoric, pe care Istoria îl va sancționa, așa cum se cade, mai tîrziu.

În concluzie: eseul *Despre poezie* al lui Nicolae Manolescu e o carte „fierbinte", discutabilă, în cel mai înalt grad discutabilă, în detaliile ca și în ideile ei directoare. Scrisă cu sagacitatea intelectuală, cu verva, cu știutul talent expresiv al semnatarului său, are șansa de a stîrni o dezbatere de idei în critica noastră. Lipsa de fanatism, toleranța, subtilul echilibru ce-o caracterizează, sînt favorabile unei astfel de dezbateri, în registrul urbanității și al bunei credințe. Personal, ader la caracterul său de pledoarie în favoarea unei „umanizări" a înțelegerii poeziei, scoasă din unghiul exclusivist al tezelor lingvistice, pentru a da la iveală „din exactitatea limbii, adevărul profund al omului". E un manifest al primatului emoției împotriva pedanteriei teoretice infecunde. Nu un simplu exercițiu al puterilor intelectului, ci o responsabilă încercare de ontologizare a statutului poeziei, de proiectare a ei ca „lume-operă", cu o „regulă" de ființare specifică. O spargere a cercului lingvistic, impermeabil la misterul poeticului ce se constituie ca o imanență, purtător al unui „adevăr" numai al său. Limba nu e izgonită din operația hermeneutică, ci invitată politicos a se privi în oglindă și a constata că nu are chipul Poeziei, așa cum, flatînd-o incomensurabil, au făcut-o să creadă profesorii de gramatică ori doctrinarii derivați din spița lor.

cît „orice profesie își desacralizează obiectul“ (un medic ce ar experimenta suferințele pacienților săi ar fi silit să-și abandoneze meseria ori să-și piardă mințile), ușor ne dăm seama că exegetul e un „consumator“ prin excelență. Consumatorismul nu este decît un rău necesar, un tribut plătit rutinei care unge roțile ca în orice tehnică. Ironic, N. Manolescu ne indică și un simbol al criticului: Petrușka, eroul din *Suflete moarte*, care citește cu egală patimă tot ce-i cade în mînă, un roman ca și un tratat de istorie. Plictisit de conformismul lecturii consumatoriste, autorul *Temelor* vrea să treacă la una „inițiatică“, „spirituală“. Dar este oare cu putință această intenționată, tardivă schimbare de direcție? Ar fi vorba de un veritabil miracol, asemănător cu o faustică întoarcere în timp, care să curețe canalele percepționale ale criticului de toate experiențele, habitudinile, reflexele, chiar de toate mărcile personalității dobîndite de-a lungul întregii sale activități. Cine ar putea lua în considerare o atare răsturnare în afara purei utopii? Neavînd, desigur, naivitatea a crede că a găsit o „soluție teoretică“ ce ar fi fost echivalentă cu o taumaturgie, Nicolae Manolescu recurge la un procedeu literar și anume la proustiana căutare a timpului pierdut. Sub pretextul analizei unor cărți citite în „istoria“ și chiar în „preistoria culturală“ a ființei sale, înfățișează fără complexe, cu o vibrație lirică necenzurată, cu o căldură transcrisă chiar prin aburoasa șovăire a respirației, nu altceva decît aspectele nemijlocite ale revolutelor etape. Tehnica lecturii „inițiatice“ e substituită, în cea mai mare măsură, de tehnica autoscopiei retroactive: „Admițînd că n-am, momentan, o soluție teoretică la această dilemă, continui să tresar interior ori de cîte ori o lectură de azi mă lasă să întrevăd cine știe din ce pricină, ca printr-o fereastră deschisă brusc și care cu numai o clipă înainte părea oblonită, o parte din acel extraordinar univers de emoții, adevărat paradis pierdut, de care au fost înconjurate, ca de o aură misterioasă, atîtea din cărțile citite de mine în adolescență și în tinerețe“. Sentimentalizarea lecturii îl apropie, iată, pe N. Manolescu de un șir de critici „existențiali“, de la G. Ibrăileanu la N. Steinhardt și Valeriu Cristea. Reluînd una sau alta din cărțile copilului ori adolescentului ce-a fost, comentatorul savurează o madlenă livrescă. Se înțelege de la sine că paseismul moral atrage un paseism al bibliotecii preferate. N-am făcut o statistică, dar sîntem aproape siguri că în suita de *Teme* precumpănesc cărțile mai vechi, în pri-

mul rînd capodoperele recunoscute ale literaturii. N. Manolescu recitește, de pildă, pentru a cincea sau a șasea oară, romanul *Roșu și negru*: „De fapt am făcut ceea ce s-ar putea chema o lectură dublă, în două registre, cel actual, lucid și « profesionist », și cel trecut, emoțional și naiv, căutînd la tot pasul să reconstitui starea în care am receptat personajele ori scenele în adolescență și să văd dacă mai am motive să le receptez la fel și astăzi: « Dar doamna de Rênal — scrie Stendhal despre femeia care se îndrăgostise — nu citise nici un roman, așa că toate nuanțele fericirii erau noi pentru ea ». Acele nuanțe noi ale fericirii de altădată aș fi vrut să le pot prinde și studia eu însumi, ca pe niște licori magice ținute bine în eprubetă". Lecturile sînt subtil-melancolic coroborate: „Abia las romanul din mînă și caut în Gracq *(En lisant, en écrivant)* paginile despre Stendhal, care mi-au plăcut atît de mult acum cîțiva ani". Ori retrospectiv *criticate*, trecute prin filtrul ironiei, în măsura constatării (domoale, fataliste) că ele se puneau *atunci* la cheremul unor prejudecăți: „Mult timp am păstrat cel mai sincer dispreț (și un pic de ranchiună) față de scriitorii la care o biografie bogată ține loc de fantezie. Este motivul pentru care Gorki, Panait Istrati și alții ca ei nu mi-au mers niciodată la inimă. Am fost în schimb mulțumit să descopăr că Sadoveanu a scris o sută de cărți nefăcînd toată viața altceva decît să pescuiască, să vîneze și să pălăvrăgească la un pahar de vin". Amintirea urcă încet pînă în anii studenției, în care preconcepțiile se dizolvă, însă nu dintr-odată, păstrîndu-se încă mirajul superiorității unei arte narative „foarte moderne", bazate exclusiv pe „gesturile și cuvintele" personajelor, al cărei prototip fascinant era (se putea altminteri?) „imaginea de cinematograf". Criteriul existențial-estetic e unul de natură romantică: „Cînd eram student, am citit nuvela care i-a adus lui Hemingway premiul Nobel: *Bătrînul și Marea*. Am văzut mai tîrziu și filmul cu Spencer Tracy bazat pe această nuvelă. Nuvela mi-a plăcut și nu mi-a plăcut. Eram pe atunci un admirator al prozatorului american, pe care l-am citit înaintea lui Faulkner, Steinbeck, Caldwell și Fitzgerald, și care mă reținea — tînăr veleitar în ale prozei cum eram eu însumi la 16—17 ani — prin stilul lui exact, neanalitic sau, cu termenul lui G. Ibrăileanu, comportist". În paralel cu literatura, e degustată creația muzicală, în atmosfera unor entuziasme proustiene (care ne duc gîndul și la marele meloman

Anton Holban), precum o măsură acustică a timpului lăuntric, dornic, în ciuda unor oscilații, a-și pipăi omogenitatea: „Pe seară pun din nou la picup *Sonatele* 1 și 3 pentru vioară și pian de Beethoven (cu Oistrah și Oborin) care-mi plac acum la fel de mult ca 5 și 8 (de care nu mă satur niciodată), după ce ieri le găsisem inferioare". Audiția muzicală îi prilejuiește autorului asocieri cu Cioran și Titu Maiorescu. Din unghiul atît de apropiat, acum, de cel al marelui romancier francez (prin „metoda" afectului resuscitat, potențat prin efort lucid, analizat cu fervoarea reverberației sale în timpuri varii), Nicolae Manolescu ni se mărturisește fermecător dubitativ, viu prin jocul de umbre și lumini al sufletului, cu un echilibru elegiac, care e al omului înainte de a fi al scriiturii atît de stăpîne pe sine, al structurii morale înainte de a fi al ficțiunii mereu ispititoare: „Dar mai țin minte impresiile de *atunci*? Și, mai ales, cele pe care le păstrez în memorie sînt ele cu adevărat esențiale? Chiar dacă dificultatea este evidentă, mi se pare foarte plăcut și meritînd să fie făcut chiar și numai efortul de a le reîmprospăta. Probabil că aș mai inventa cîte ceva, pe ici-pe colo; dar aș recunoaște-o, fără ipocrizie și totodată fără umilință: cu aceeași bucurie temeinică, lipsită de exaltare, pe care o trăiesc ori de cîte ori îmi amintesc de viața mea trecută și încerc să scriu despre ea". Nesatisfăcut cu simpla reconstituire a „impresiilor", autorul *Temelor* dorește a le complica printr-un aparat speculativ, nelipsit de note insolite. Astfel, cîteva pagini ni-l divulgă angajat în căutarea unor „imagini primordiale", ce, descoperite întîmplător, ba chiar în chip superstițios, ar unifica viața și arta. Rolul lor de *semne* metalogice și metaestetice le plasează în sfera unei spiritualități fantaste: „Fiecare din noi posedă probabil cîteva astfel de imagini primordiale, de care devine conștient în anumite împrejurări, cînd își dă seama că ele l-au locuit toată vremea în mod ilicit, dar pe care abia întîmplarea i le-a scos în cale, la fel cum le-au apărut călătorilor de pe uriașul transatlantic din filmul lui Fellini *E la nave va* misterioșii pasageri clandestini". Una din aceste „imagini" e cea a „desenului din covor", inventată de Thornton Wilder, în romanul său *Ziua a opta*: „un personaj secundar, un preot, are o teorie personală despre viața oamenilor care, așa cum ea le apare celor care o trăiesc, incomprehensibilă adică și uneori absurdă, ar putea fi comparată cu dosul unui covor: «Acestea sînt firele și nodurile vieții omenești» — pretinde el, arătîndu-le interlocutorului.

În ce privește fața covorului, cu desenul ei clar, geometric, pe aceasta oamenii n-o văd niciodată: ea este rezervată ochiului înțelept al lui Dumnezeu". Ochiul lui Dumnezeu, ne informează în continuare N. Manolescu, poate fi și cel al biografului, care are acces la desenul de pe față al covorului, în timp ce romancierul (modern) vede doar desenul de pe spate. Sau, cu un plus de preciziune critică: „romancierul clasic e, prin convenția artei lui, foarte apropiat de viziunea biografului, dîndu-ne a înțelege că știe de la început care e destinul eroilor săi și răsturnînd, în acest fel, imaginea vieții omului care devine teleologică în loc să rămînă aleatorie. Spre deosebire de el, romancierul modern înfruntă curajos nodurile și firele de pe dosul covorului, convenind că viața omului nu poate fi cunoscută în principiul ei final, ea desfășurîndu-se în virtutea unor cauze întîmplătoare și nesemnificative". Aceste noduri și fire aparente sînt, în cazul de față, în pofida unor afectări ezoterice, chiar emoțiile amintirii, restaurările pline de dulce mister ale trecutului intim. Autorul vede reversul vieții sale intelectuale și sentimentale prin intermediul unui tip de eseu „matur", care pune tot mai mult accentul pe reverie, pe amintire. Spiritul geometric al desenului invizibil din covor e dublat de spiritul de finețe al desenului vizibil. Să subliniem că nimic incomunicabil, abstrus, rebarbativ, mizantropic nu pătrunde în țesătura sa. „Taina" are un caracter amabil, blajin, topindu-se într-o comunicare elegantă. Nici o crispare, nici o congestie sufletească nu-l ating pe N. Manolescu, fapt ce ne oprește a ni-l imagina scriind paginile de confesiune sfîșietoare din jurnalele unor Tolstoi, Kafka sau Cesare Pavese ori ajungînd „pe culmile disperării" cioraniene. Aidoma moraliștilor și eseiștilor francezi celor mai specifici, de la care indubitabil pornește, autorul *Temelor* e un *causeur*, un spirit de salon, alert, sceptic-grațios, urmărind (și îndeobște reușind) a cuceri. Mai puțin inițiatic decît artist, mai puțin ocult decît ironic, mai puțin tenebros decît galant, el are darul de a emana un fluid simpatetic, care „convinge" (chiar dacă, uneori, prin abile mișcări simplificatoare, printr-un schematism circumstanțial). Spre deosebire de scriitorul anglo-saxon, care tinde către izolare, către o retragere „pe o proprietate a sa", unde „să-și inventeze universul", ca și de scriitorul german și, mai nou, de cel american, care se adresează unui public școlar sau universitar, în ipostază de „profesor", există tipul de autor francez, de la Fontenelle la Sainte-Beuve și de la acesta la Barthes, care a inventat

formele „de a gîndi în lume", de a-și „împărtăși spontan ideile" și de a le crea, într-un fel, „pe măsură ce le exprimă". Eseistul român merge, de cele mai multe ori, pe calea franțuzească, „fermecătoare prin fragmentarism și oralitate", subtilă, sofisticată, pretinzînd un partener de discuție inteligent și cultivat (reprezentativi fiind Ralea, Zarifopol, Cioculescu, Al. George). Făcînd aceste distincții, Nicolae Manolescu ne dă, cum s-ar zice, mură-n gură propria sa apartenență. Cine s-ar îndoi de înscrierea sa în căsuța celor mai sus pomeniți? Și totuși, cochet, mai mult sau mai puțin bovaric pentru a-și menține supleţea mordenă, el pretinde a fi... didactic: „Dincolo de circumstanțe, am rămas probabil ceea ce am fost de la început: un profesor dispus să se adreseze studenților săi. Aproape toate cărțile mele s-au născut ca urmare a unor cursuri și seminare. Nu sînt capabil să scriu un singur rînd fără să am în fața ochilor băncile din clasă". O atare declarație ritoasă e contrazisă, dacă nu neapărat de împrejurările strict subiective, sortite a rămîne în penumbră, de realitatea textelor lui N. Manolescu, ilustrînd cu relevanță, în momentul de față, direcția estetică, personală, de stil etc. a criticii noastre. Cu alte cuvinte „impresionismul" ei evoluat. Chiar dacă nu se gîndește „plimbîndu-se" (dar mai știi?), exegetul deambulează de-a lungul și de-a latul unor probleme diverse, mereu disponibil, proaspăt, plin de curiozitatea spiritului. *Temele* plasează aceste caracteristici ale personalității sale în cea mai avantajoasă lumină. Prin intermediul lor, criticul dovedește determinarea literară a disciplinei sale, acea fuziune intimă dintre imaginația ideii și ideea imaginației, pe care repetatele tentative de anexionism pozitivist au pus-o în chestiune, fără a o putea, practic, anihila. Așezîndu-se pe sine în centrul atenției, la modul romanesc al restituției amintirii, Nicolae Manolescu, care nu refuză, în chip aprioric, noile metode, cooperînd adesea cu elementele lor ideatic ori sensibil incitante, reafirmă capacitatea creatoare a criticii tradiționale, formă de emoție, deci de existență. Fie-ne permis a cita în încheiere un text mai vechi, dar cîtuși de puțin învechit, clarvăzător (după cum se poate constata în genere) și consonant cu cartea de care ne-am ocupat în prezentul comentariu (după cum pot constata cei ce au citit-o). E vorba de cîteva rînduri din prefața lui Anatole France la vol. I din *La vie littéraire* (1897): „Critica este... un fel de roman, destinat spiritelor avizate și curioase; și orice roman, judecînd drept, este o autobio-

grafie. Critic bun este acela care povestește aventurile sufletului său în lumea capodoperelor. Nu există critică obiectivă, cum nu există artă obiectivă și toți cei care se măgulesc că ar pune în opera lor altceva decît pe ei înșiși, sînt victimele celei mai înșelătoare iluzii. Adevărul este că nu poți ieși niciodată din tine însuți. Este una din cele mai mari mizerii ale noastre... Sîntem închiși în ființa noastră ca într-o temniță perpetuă... Vorbim despre noi înșine, ori de cîte ori nu avem puterea de-a tăcea. Ca să fie sincer, criticul ar trebui să spună — Domnilor, am să vă vorbesc de mine în legătură cu Shakespeare, ori Racine, ori Pascal, ori Goethe. E un prilej destul de frumos... (Criticul) are prilejul să arate facultățile intelectuale cele mai rare, cele mai diverse, cele mai variate. Și cînd el este un Sainte-Beuve, un Taine, un J.J. Weiss, un Jules Lemaître, un Ferdinand Brunetière el nu scapă acest prilej. Fără să iasă din el însuși, el face istoria intelectuală a omului. Critica este ultima, ca dată, din toate formele literare; ea va sfîrși poate prin a le absorbi pe toate". Să fim drepți: nu ar fi putut fi aceste vorbe scrise de către Nicolae Manolescu însuși, într-una din profesiile sale de credință? Chiar dacă s-ar prezenta însoțite de precaute adaosuri privitoare la evoluția disciplinei și de volutele unei alintate relativizări de sine, miezul lor ar rămîne același.

SUMAR